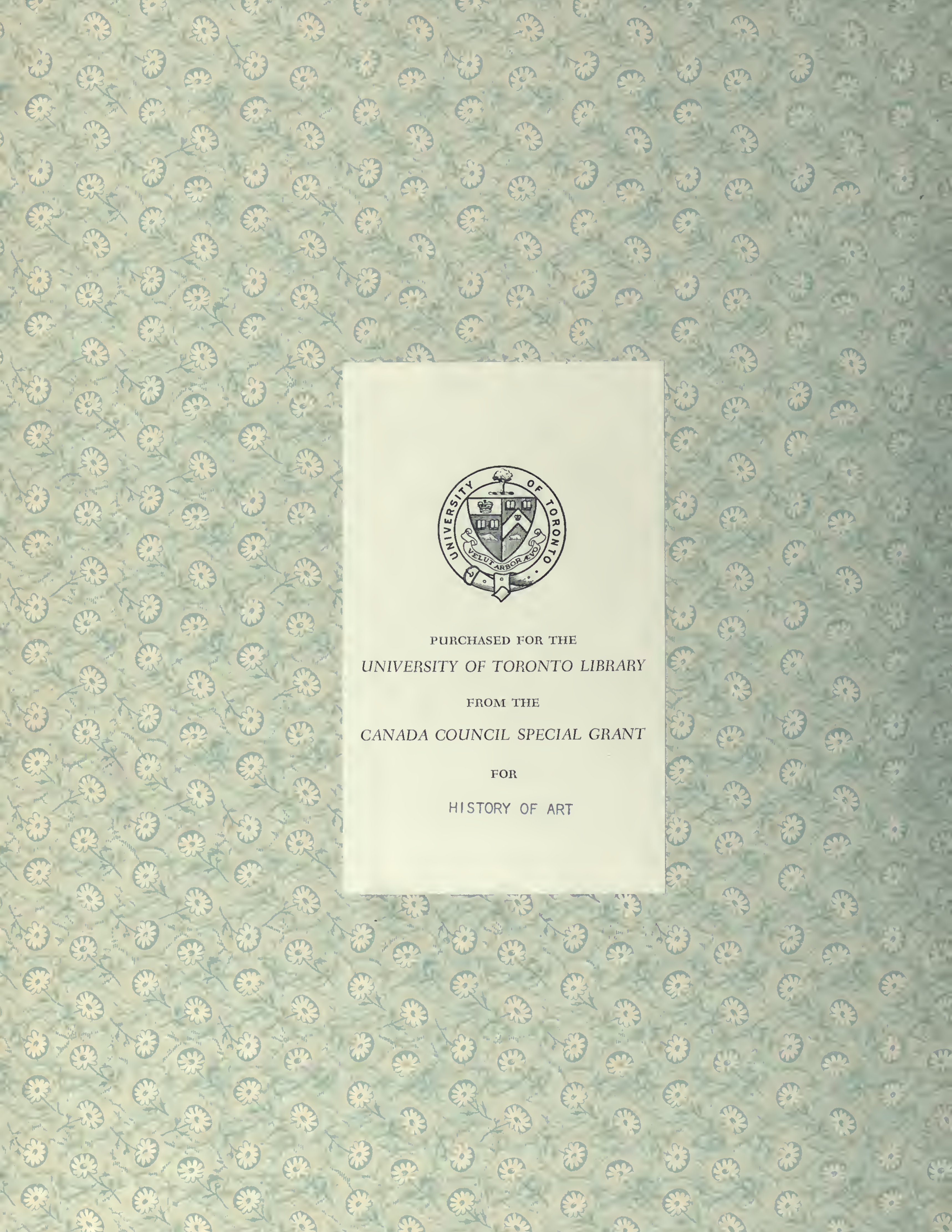
DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS




UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO



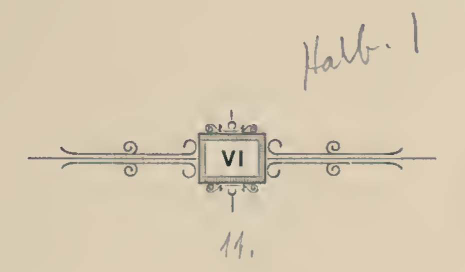


DIE
KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.



MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL



E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

Inhalts-Angabe.

Literarischer Theil.

Vollbilder.

Textbilder.





Mit Genehmigung des Verlegers Fritz Gurlitt, Berlin.

MAX KLINGER.

Ein Künstlerbildniss von FRANZ HERMANN MEISSNER.*)

Die Auffassung der modernen Kunstgeschichte vom Ursprünglichen, Starken, Intimen und Persönlichen als dem Künstlerischen, Lebensmächtigen und darum Bleibenden im Kunstwerk hat längst begonnen, Veränderungen in der geschichtlichen Anschauung vorzunehmen. Als Vorbild blasst die Antike ab, an Stelle der übertriebenen Verehrung Rafael's tritt tiefere Erkenntniss und höhere Schätzung der drei Frühlingsriesen der Renaissance: Michelangelo, Dürer, Rembrandt. In den Vordergrund ist auch eine kleine Reihe bisher zu wenig beachteter Künstler gestellt, hinter deren veralteter Handschrift derselbe mächtige Lebensprozess für den Kundigen blossliegt, welcher das Wirken aller Grossen bestimmt und ihr charakteristisches Daseins-Drama ausmacht: der Jubel starken Geistes und arbeitsfrischer Pulse über neue Gedanken, jenes wahnwitzig bethörte Spiel aller Fibern, das Neue, Hohe, Herrliche auch in krystallener Schönheit der Kunstsprache niederzulegen, und dann das Märtyrerthum, weil die Ergiebigkeit des Worts versagt. — Diese Reihe setzt sich aus den geistesmächtigen und seelenfrischen Künstlern mit dem «litterarischen Grundzuge» zusammen, den echtesten Söhnen ihrer Zeit, den auch trotz geringerer formeller Resultate des Lebenswerks unvergänglichen Anregern, den Zeitausdeutern und Sittenschilderern im weiteren Kreis, die immer bereit und auf dem Sprunge standen, ihre umfassende Anschauungswelt über die Grenze der Darstellungsfähigkeit schiessen zu lassen, die nicht zum ein-

*) Die dieser Darstellung zu Grunde liegende Auffassung habe ich bereits 1891 im Oktoberhefte der Westermann'schen Monatshefte gelegentlich einer grösseren Studie über K. im Wesentlichen ausgesprochen. *F. H. M.*

zelnen Werk gewaltige Spannkraft entschnellten, sondern von Tag zu Tag gleichsam, bald in spielender Wirklichkeitsfreude, bald mit dem Pathos des Moralisten, der Treue des Chronisten, dem Tiefsinn des philosophischen Grüblers oder dem Peitschenknall des Satyrikers ihre Lebenskraft äusserten. — Drei Sterne davon hat das 18. Jahrhundert hervorgebracht: Goya in Spanien, den Schöpfer der geistvollen Capriccios, der Stierkämpfe, der malheurs de guerre; Hogarth in England, den moralisirenden Satyriker in ladys fall, Heirath nach der Mode, Leben eines Wüstlings; Chodowiecki in Deutschland, den nüchternen aber scharfen Darsteller der Friedericianischen Zeit, — alle packende Schilderer, deren Werke eine bändereiche Sittengeschichte von Zeit und Land enthalten, alle lebendig, verständlich und interessant durch die Kraft ihres Geistes und ihres Temperaments geblieben, alle in Cyklendarstellungen als litterarische Geister romanartige Vorstellungen zusammenbrennend, alle durch die namentlich in der Abart der Radirung so ergiebige Stecherkunst mit ihrem graziösen, biegsamen, zur Niederschrift eines geistreichen Einfalls, einer schnellen Beobachtung, einer fliegenden Stimmung geeigneten Charakter gleich Dürer auf die weiten Massen wirkend. Nicht selten ist auch dieser Künstlertypus im Faschingstanz unseres Jahrhunderts: der verstorbene Belgier Wiertz gehörte zu ihm, wenn auch in einer Abart, ein Vertreter mit allen Zeichen ist der in Paris lebende Belgier ungarischer Abstammung, Félicien Rops, und weiterhin mehr als eine charakteristische Persönlichkeit der Gegenwart. Sie treten aber Alle gegen Einen zurück, der gleich dem Hauptahnen dieses spezifisch germanischen Künstlerwesens, Dürer, den litterarischen Grundzug mit monumentaler Gestaltungskraft vereinigt, — das ist die dämonische Erscheinung des Malerradirers Max Klinger, der als Psychologe, Sittenschilderer, Poet und Denker, als Gegenwart- und Zukunftträumer, als Phantast im Sinne eines metaphysischen Glaubensbekenntnisses am Ende des 19. Jahrhunderts als ein ragendes Wahrzeichen erstanden ist und in Zukunft wahrscheinlich als identisch mit unserer Geisteskultur gelten wird, weil er alle Richtungen enthält.

— — — — — — — — — — — —

Max Klinger ist am 18. Februar 1857 zu Leipzig als Sohn eines sehr wohlhabenden Fabrikbesitzers geboren. Sein Genie ist eine im Erbgang gesteigerte Familiengabe, — beim Vater, dem er in Erscheinung und Auge sehr ähnlich ist, schon ungewöhnlich stark, aber wegen des aufgedrungenen Berufs nicht zu bewusster Künstlerschaft gereift, — im Sohn davon das seelische Leiden des Vaters: nämlich der verhaltene Wille zur Kunst, die hoffnungslose jugendliche Sehnsucht, viel Einsamkeit der Phantasiewelt zu jenem Wesen potenzirt, das ich als Dämonie bezeichnen möchte, — abnorme Kraft und innere Nothwendigkeit, die Welt nur unter dem allerpersönlichsten Gesichtspunkt der Kunst betrachten zu können; gleich frei darin der Realität der Gegenwart, der Ueberlieferung durch eine seltsame Fernsicht und Kraft gegenüberzustehen; beinahe vom ersten Erwachen des Instinkts im Kinde an und unter einem körperlichen Zwange des unbewussten Willens zur Kunst getrieben und in dieser mit einem verzehrenden Arbeitsdrange ausgestattet zu sein. Im glücklichsten Familienkreis wächst Klinger mit zwei Brüdern und zwei Schwestern heran; — unter dem Auge des Vaters, der bei diesem Kinde froh und opferwillig seine eigenen Jugendträume wiedergrüsst, — der Mutter, welche gleichfalls dem Talent ein warmes Interesse entgegenbringt, greift er, kaum der Kunst des Laufens kundig, gierig nach jedem Bleistift und jedem Schiefergriffel, um sich stundenlang mit Kritzeln zu beschäftigen, — lässt, ein wenig älter geworden, mit rührender Naivität und unbewusst die Zahlen seiner Rechenreinschriften für die Schule in Figuren auslaufen und guckt verwundert über das Entsetzen seines Lehrers auf. Von 10—14 Jahren komponirt er bereits; in einer Parodie auf die Olympischen ist mehr als eine der famosen, oft geistvoll (!) aufgefassten Karikaturen fast für die «Fliegenden Blätter» reif. Auf das Wachsen seiner Innenwelt bleibt die Umgebung nicht eindruckslos, wenn sie auch keine Vorbilder gibt, — jenes Leipzig, das Geburtsort und Wirkungskreis so vieler bedeutender Köpfe war, — aussen die ödeste, umqualmte, die Phantasie niederschmetternde Fabrikstadt, — innen, im Kern ohne gerade grosse Potenzen des kunsthistorischen Werths mit uralten Häusern, engen Gassen, Strassen, düstern Durchgängen, dem malerischen alten Rathhaus, interessanten Kirchen und oft merkwürdig aneinander gethürmten wie innerlich scheinbar zusammenhängenden Häuserquadraten ein traulich anheimelndes Nest, trotz der Geschäftsläden hinter den malerischen Erkern und Façaden und eines weltstädtischen Lebens der Altstadt, — um diese herum aber, in der neueren Stadt, mit stillen, feierlichen, prunklos vornehmen, im Durchschnittsgeschmack



Max Klinger. Centaur bei den Wäscherinnen.

Handzeichnung (Berliner Nationalgallerie).

gehaltenen Patrizierhäusern und gärtenumkränzten Villen ein fesselndes Gemisch von idyllischer Behaglichkeit und Chique. Das Intime, doch Prickelnde und Hochnervöse davon im Temperament neben der ganz weltabgewandten Phantasie hat Max Klinger so gut wie Richard Wagner.

Schon 1873 geht er nach Karlsruhe zu Gussow, an die Kunstquelle, wie er hoffte. 1875 siedelt er, immer noch hoffnungsfroh, mit diesem Lehrer nach Berlin über, wo sein Genie im Hexenkessel der Weltstadteindrücke schnell reif kochen sollte. Die Atmosphäre von Berlin Ende der siebziger Jahre war eigner Art; sie blieb auf Klinger von grösserem Einfluss als alle späteren Etappen seiner Wanderschaft, — sie bestimmte den Menschen, — so wenig aber wie bei Liebermann seine Kunst, obgleich die Berliner Akademie sehr gern beide für sich in Anspruch nimmt. Man hoffte damals nach 1870 auf die Posaunen eines Berliner Kunstfrühlings, dessen Ausbrechen in den Salons nahe dem Brandenburger Thor man erwartete, den man verkannte, weil er in Arbeiterblousen und radikal, gleichsam vom Osten Berlins her, sich äusserte; man lebte inzwischen unter dem schwülen Himmel der Routine, die 1870 halb mit dem II. Kaiserreich Frankreichs miterobert, halb ein Rest des vorsiebziger Patriarchalismus war. Auf der Bühne zerpflückten Lindau und der noch junge Blumenthal die Medisance der Gesellschaft, aber vorsichtig, — holten Moser u. A. sich goldene Lorberrn bei allen jungen Damen als Bühnenheirathsagenten; Knaus, als der eine der beiden bedeutenden Kunstkenner, stand vereinzelt, — Menzel, der andere, wurde nicht verstanden, sondern im besten Falle als eine Art von technischem Akrobaten bestaunt, — dafür war der blendende Gustav Richter mit seinem geistvollen, aber unhaltbaren französischen Kolorismus Modeperson und wuchs Gussow dazu mit seinem verdienten, aber an der Oberfläche der altholländischen Nachahmung bleibenden Naturalismus heran, Julius Wolff sang ein Minnelied im Butzenscheibentonfall nach dem andern; der geniale Spielhagen stand als packender Zeichner dieser gährenden Zeit im Vordergrund, aber ohne Zukunftsperspektive; die Kritik im Ganzen lebte von Bissigkeit, Geistreichelei und Biedermeierei, — sie blieb ohne jedes litterarische Verdienst um Klärung der Geister. Nur die exakten Wissenschaften standen überall auf der Höhe und im frischesten Werdedrang: Virchow, Helmholtz, und die Zukunftsgöttin Electrotechnik. Es war Treibhausluft fast überall, etwas abgestanden und von fader Süsse lässiger Zufriedenheit; Missdüfte von Gährung der alten Sitten und Biederkeit dazwischen; kein grosser Zug, der hungernden jungen Künstlerherzen den Weg gewiesen hätte, war in diesem Zustand, der lähmend wirkte, der ein Interesse an grossen Geschehnissen höchstens in blutigen Kalauern auf das Weiala der Wagner'schen Walküren kundgab. [Der Radikalismus Liebermann's und Skarbina's waren die ersten künstlerischen Proteste, die fast nothwendige Auflehnung, — der verschlossenere Klinger ging davon ganz nach innen, er verträumte sich in die Antike und in sich selbst, er wurde der einsame, weltscheue, nur auf sich selbst vertrauende Mensch, auf den seine radikalen Genossen am Landwehr-Kanal mit heilloser Erwartung blickten, der sich hier und da, aber immer als Aristokrat vom Geist, an die Wirklichkeit hing, sonst aber sich nach eigenem Maass ruhig auswachsen liess, ohne das Schwanengefieder seiner Phantasie stutzen oder vom Hauch ungesunder Umgebung beflecken zu lassen.

Derselbe blieb er auch fortan, wo immer sein unruhiger Fuss rastete, — immer er selbst, schwer eine fremde Sprache beherrschend, schwer fremder Sitte sich fügend; in seinem Auftreten, seiner Kleidung, seinen Manieren das Ausland ohne jeden Einfluss auf sich lassend, — wie Ahasver gepeitscht und verfolgt von dem Dämon eines unerhörten Arbeitsdranges, vor dem er Leben, Jugend, Genuss, Erholung, — Alles — vergisst, immer allein, immer grübelnd, unbeirrt durch die laue Anerkennung einiger kluger Leute, die an ihm herumzustutzen suchten, unbeirrt auch durch den Hohn, den er lange in Berlin erlitt. Nachdem er hier 1878 zuerst mit sehr widersprechender Aufnahme ausgestellt, geht er in die Fremde, — er ist 1879 in Brüssel, 1880 in München, wo er sich ein halbes Jahr in seinem Zimmer verschliesst, keinen Menschen besucht, keinen Fuss in die weltberühmten Gallerien setzt. 1881—82 wieder in Berlin, 1883—86 in Paris, 1887—88 zum dritten Male in Berlin, geht er 1888—93 mit Stauffer-Bern nach Rom, — seitdem, nach grossen Erfolgen mit Gesammtausstellungen seiner Werke in München 1891 und Berlin 1894, durch grosse und kleine Medaillen und Akademie-Mitgliedschaften als Berühmtheit anerkannt, lebt er mit kurzen Berliner Pausen vorwiegend in Leipzig, — überall gekannt, wo er erscheint, und von jenem die Seelen bezaubernden Nimbus des einsamen Genies umgeben, wie nur noch in diesem Grade Arnold Böcklin. In seiner

behaglichen und umfangreichen Werkstatt inmitten eines nüchternen Fabrikhofes zu Plagwitz haust er mehr als in der freundlichen Villa der Eltern nahebei, schafft er mit staunenerregendem Fleiss Werk an Werk, — bis jetzt fast 200! — jedes originell, stark, mit dem Gepräge grossartigen Sinns, trotz oft starker akademischer Mängel in den Jugendwerken meist von einer organischen Vollkommenheit und Frühlingsfrische, die den Empfänglichen widerspruchslos bezwingen. Im Augenblick der Niederschrift dieser Studie hat er zu kurzer Frühlingsfahrt nach Hellas seine Arbeit unterbrochen, das er in einigen Cyklen so schön wie Keiner zuvor nur durch den Seherblick der Phantasie erfasst und verherrlicht hat. — —

Ein suchender Geist von eindringender Kraft der Erkenntniss wie äusserster Feinfühligkeit für das Lebensmächtige hat Klinger fast vor allen Zeitgenossen die originellsten Erscheinungen in der Kunst erkannt und als blutgebend auf sich wirken lassen, ohne Nachahmer zu werden. Menzel, dem er im Widmungsblatt des Vereins Berliner Künstler zum 70. Geburtstage des Künstlers in schlichter Grösse der Bewunderung darin huldigte, dass er zwei Riesenhände eine mächtige Quader mit der Inschrift «Menzel» auf den Rücken mehrerer antiker Heiden senken lässt, — welch' inhaltreiches Distichon! — blickt vornehmlich aus einem Theil der «Intermezzi» und der «Dramen» mit der Schärfe seines realistischen Styls, aber in berückender Verklärung zu poetischer Ursprünglichkeit, — Böcklin, den er im Titelblatt der «Liebe» und in drei congenialen Kopieradirungen nach der «Burg am Meer» der «Todteninsel», dem «Frühlingstag» feierte, ist von Einfluss auf seine Verehrung der Antike, auf seine originelle Auffassung davon, sicher aber hat der gewaltige Sinnenkultus des grossen Farbenmusikers die Zartheit des jungen Künstlers zu mächtigem Ausdruck entfalten gemacht. Unbegründet ist die Auffassung von weiterem Einfluss Böcklin's, der mit altgermanischer Wucht der Empfindung und heidnisch die Antike durchdringt, indessen Klinger von Christenthum durchtränkt, dem antiken Thema gegenüber überlegen oft mit modernem Raffinement, in seinem Humor vielartiger, feiner, satyrischer, oft sogar lauschiger als Böcklin's schwere Tiefgoldigkeit ist. Der Spanier Goya und der Belgier Wiertz haben einzelne Blätter des Künstlers inspirirt, mit Rops hat er eine Aehnlichkeit des Wesens, ohne dass sein Ernst und die Strenge seiner moralischen Auffassung mit der Pikanterie und der sinnlich niederen Sphäre des Francomagyaren vergleichbar sind.


Max Klinger. Totes Mädchen. Studie (Dresdener Gallerie).

Der Styl, welcher dem werdenden jungen Künstler als Ideal vorschwebte: Menzel's streng sachliche, präcise, aus geistvoller Beobachtung der Wirklichkeit erwachsene Darstellung und Böcklin's farbenstrotzender Naturlaut drängen ihn ebenso wie sein von Haus aus farbenarmes, aber nach Farbe ringendes Temperament und der Reichthum seiner Träume auf eine Technik, die seinem

unruhigen, mit hämmernden Schläfen Bild an Bild vorüberhastenden Geist gehorsam ist: auf die verführerisch spielende graziöse Kunst der Nadelführung, in der er mit schneller Meisterschaft die lyrische Ueberzartheit so sicher bannte, wie die Intimität sich steigender Empfindungskraft und die visionären Gebilde seiner Phantasie, die auch fähig wird, dem monumentalen Kult des nackten Menschenleibes und plastischer Philosophie zu genügen, nachdem er den Grabstichelgebrauch bis zur Feinheit der Pinselführung beherrschen gelernt. Gleich Siegfried, der den Zunftmeister Mime auslacht, weil er ihn lehren wollte, was er selbst nicht verstand: das Schwert zu schmieden, so unerhört stark, um die grösste That der Welt damit zu vollbringen, schafft er sich mit starker Erfindungskraft aus Bruchstücken überlieferter Einzeltechniken, mit neuen chemischen Mitteln, mit genialer Abstimmung der Manier an seinen Styl eine Ausdrucksweise der Radirung und des Stichs von einer bis dahin unbekannten, epochemachenden Kraft und Gefügigkeit; kaum ein Blatt gleicht bei ihm dem andern; eine sylphenhafte Zartheit der reinen Linie spottet hier der unruhigen Nadel, — dort, in der Kombination mit meisterhaft gehandhabter Aquatintamanier, umschmeichelt rosiges Fleisch, Sonnenstille einer Berglandschaft, geheimnissvolles Waldweben, eine Sonnenwärme lebendig reflektirende Architektur, das leise Rauschen und Kreisen des Wassers oder eine Gestalt mit einem Tonreichthum die Sinne, der sich im reinen wie kombinirten Stich noch zu keuschem Adel und spielender Ausdrucksfeinheit steigert. Allein die Radirtechnik würde Klinger's Namen die Unvergänglichkeit sichern. In jedem Cyklus erscheint sie in sich reif und geschlossen, in jedem weiteren steigert sich ihre Kraft zu farbiger, plastischer, lebensprühender Wirkung, dass man statt der grobklingenden Bezeichnung als Stich und Radirung für diese unmittelbar wie die Natur wirkenden Blätter den Namen: « Radirgemälde » wählen möchte.

Welch' eine weite Welt von lieblichen Wundern und kraftstolzer Herrlichkeit aber thut sich in Märchenträumen, Hellblick in die Wirklichkeit hinein, Phantasiegebilden der eigensten Art, Weltgedanken in reicher Fülle auf, tritt man vom äusseren Tasten um eine merkwürdige und verlockende Persönlichkeit, vom Erfragen ihres Lebenslaufes, der in ihrer Komplicirtheit thätigen Grundstoffe nun ein in ihr Reich, — umfassender ist es, als je eine geschichtliche Personlichkeit es besessen, geschildert in hinreissendem Fluss der Handschrift, ausdruckreich dazu über die für bildende Kunst angenommene Grenze hinaus, oft als spräche krystallene Dichtung des Worts zu uns, öfter als klinge in unserem Ohr die melodische Stimme der unendlich weiten, vieldeutigen Tonkunst. — Die Proteusnatur eines fast übermenschlichen Suchers steht vor uns, mit einer dämonischen, Böcklin überragenden Verwandlungsfähigkeit, hinter dessen Spiel mit der nur sinnlich schönen Linie bis zur diskret abgeschatteten Silhouette, vom Wirklichkeitsgemälde bis zur radirten Dichtung voll Beschaulichkeit oder stürmender Leidenschaft und bis zur ruhigen Plastik sich grosse und geheimnissvolle, gedankenergrübelnde Naturauffassung erhebt. Von der höchsten Anmuth und dem schmeichelndsten Duft sind seine griechischen Landschaften, für die es keinen Vergleich gibt, — die Figuren darin von jonischer Zartheit, und Märchengestalten, reiner als die besten überlieferten Vasenzeichnungen, prickelnder durch die moderne Schalkhaftigkeit des leitenden, lächelnd, überlegenen Gedankens. Das grandiose, in Kadenzen wogende und rhythmisch gekräuselte Meer, die Bergwaldlandschaft voll Grösse, Weite und Elfenheimlichkeit, — in immer anderer Art ein oft bezaubernder Hintergrund für menschliche Erscheinung und menschliches Thun von hoher Schönheit und packender Charakteristik, von köstlicher Frische des Sichgebens. Die anakreontische Lyrik seiner Jugend, wie sie sich in den « Rettungen », « Amor und Psyche », den « radirten Skizzen », dem « Handschuh » (in beiden diskreter Japanismus mit Geschmack verwandt) äussert, wird zum Flügelschlag eines schönheitgefiederten Realismus, der selten ausschreitet, in einem Theil der « Intermezzi », der « Eva », den « Landschaften », den « Dramen », dem « Leben », der « Liebe », in denen ein moderner Geist als Dichter und Moralist durch Zeit und Leben schreitet, — hier als ein Seelenkenner wie seine Lieblinge Flaubert und die Goncourt's, dort ein aktueller Darsteller wie Zola, der sich nie doch im Kleinen verliert, der Aristokrat auch im grellsten Misston bleibt.

Im Einzelnen aber blickt aus allen diesen Werken der nie um eine Form verlegene Symbolist, voll von Antike und Renaissance immer den modernen Ausdruck suchend und erfindend, — er herrscht ganz in den beiden Todesfolgen und dem Brahmswerk, bald als Bildner der Vision und eines philosophischen Gedankens, bald als Stimmungsmusiker von monumentalem Charakter

blendender Phantastik und mystischem Rausch, — in Todesernst, lächelndem und barockem Humor, Thatsachensinn und Gefühlskultus, Lieblichkeit und Dämonie, Keuschheit und Leidenschaft als Mensch ein tiefes Problem. Aus der heiteren Märchenwelt des Olymps und träumerischer Selbstanalyse kommt er zur sinnenfrisch keimenden Erde, — als Fremdling, gespannt, voll Wissbegier, oft ohne scheinbare Theilnahme und dann wieder hart, fast grausam betrachtet er die Menschen darauf, das Lebensgesetz, die rohste Form des Schicksalschlags, er empört sich über die Dramen im Leben, welche beschränkten Sinn und Armseligkeit zum Ausgangspunkt haben, er schreibt flammende Gesänge davon, — resignirt sucht er die ruhende Schönheit der Menschengestalt und des einschneidendsten aller Gesetze, in dessen Gedanken- und Gefühlsprobleme er untertaucht, immer gewaltiger, sieghafter gestaltend, fast immer sein Thema in knapp, fest, meisterlich angeordneten Cyklen bindend, die er mit grosser Kunst durch Vorblätter, Zwischenspiele (Intermezzi), Abgesänge gliedert, zu denen er in Ornament und Allegorie der Umrahmungen um die Hauptblätter vielfach eine orchesterartige Begleitung von gewinnendstem Reiz ersinnt. Ueberall Poet und Denker, wo er sich äussert, und Künstler, wo er die Nadel ansetzt, — ob zum leichten Aufriss oder zum durchgeführten Gebilde.

Max Klinger. Der Zinsgroschen. Handzeichnung (Berliner Nationalgallerie.)

1877 beginnt Klinger's ernstes Schaffen, — bis 1880 entstehen die Zeichnungen der Berliner Nationalgallerie, darunter: Centaur mit Wäscherinnen, Phryne, Kinderbrunnen, Tod als Pflasterer, die Entwürfe zum Thema Christus mit zwei drolligen Silhouettenblättern der Bergpredigt, der kühnen und malerischen Auffassung des Zinsgroschens. Sein erster Cyklus, 1877 komponirt, 1878/79 radirt, erscheint, die geistreichen originellen Einfälle der «Radirten Skizzen», noch voll Befangenheit, viel Japanismus darin, im letzten Blatt «Verfolgung» mit geringen Mitteln eine dramatisch wirkende Kleinigkeit.

Ungleich in der zeichnerischen Lösung und im technischen Geschick ist die 1877 komponirte, 1880 radirte «Paraphrase über den Fund eines Handschuhs», welche als die eigenste Offenbarung dieses Künstlergenius mit ihren tagebuchartigen, diskret persönlichen Gesichten aus seinem Seelenleben, in diesen Allegorien so individueller als moderner Art gelten kann. Und berückend duftet aus diesem Liebestraum Jugendblüthe des Mannes und rosig verwundertes Erwachen des Genius, der immer auf der Jagd bleibt, sich selbst im jähen Wechsel der neuen sonderbaren Seelenstimmung zu beobachten und niederzuschreiben, was er entdeckt hat. Das naivste von den Werken des damals 20jährigen Klinger in seiner ganz originellen Auffassung ist es zugleich sein raffinirtestes in der haarspaltenden Feinheit der

Selbstkritik, welche von der Welt noch nichts weiss, Alles subjektiv empfindet und die Form der Darstellung fast ausschliesslich sich selbst zusammenzimmert.

Auf dem nun längst eingegangenen, zur Philharmonie umgewandelten Skating-Ringk zu Berlin fängt die Geschichte an: vor der Glashalle mit dem Sonnendach, unter lauter gleichgiltigen Menschen, links mit einem älteren Herrn im Gespräch Klinger, rechts von zwei Herren begrüsst die gefeierte brasilianische Schönheit des Ringks, — ein warmer Blick von Weib zu Mann (Blatt I); auf den prächtigen Parkhintergrund zu fährt das Weib, sein Künstlerauge am weichen Schwung der Silhouette und dem Chique ihres Kurvenlaufs weidend hinterher der Jüngling, welcher hastig den entfallenen Handschuh des Weibes zu sich steckt, als Pfand resignirender Erinnerung, — er weiss wohl schon, dass schöne Frauen ihre Huld höchstens dem Erfolg, nie dem still reifenden Genie zuwenden (II). Daheim bei Nacht, in Stille und Dunkelheit regt sich schmachtende Begehr der Jugend, — im Bett hockend birgt der Künstler den schlaflosen Kopf am Knie, der Handschuh liegt auf der Bettdecke; gefügig der Sehnsucht weiten sich die engen Zimmerwände zur Welt, ein schön stilisirter Baum neben dem Bett zeigt lockende Frucht, am dunklen Fluss drunten erspäht sein inneres Gesicht die winzige Gestalt wandelnd, hinter der nächtiger Wald am Berg drüben aufsteigt und mit heller Spitze in die Luft als Abbild des Unerreichbaren ragt (III). Und dann eine ängstliche Vorstellung von Verlust: auf stürmischem Meer ein Segelboot, aus dem der Schiffer mit dem Bootshaken angstvoll nach dem entfallenen Handschuh langt (IV). Dann aber überhaucht Friede das müde Gehirn in wunschloser Schau des Weibes, — im Handschuh betrachtet er es andachtsvoll und verehrt es mit jedem der stiller gewordenen Pulsschläge; unbeschreiblich schön ist sein Blatt V, auf dem über Meerwellen, die nach Art heraldischer Embleme aus grossen Blättern stilisirt sind, reizende Seepferdchen eine grosse Muschel mit dem lässig liegenden und die Zügel haltenden Handschuh hinziehen. Und jetzt steigert die jonische Anmuth und die zarte Sinnigkeit der Empfindung sich zum feierlichen Kult: grosse Wellen, mit zahllosen vollaufgeblähten Rosen bedeckt, branden wie niederfallend und huldigend heran zum Riff, wo in Meereinsamkeit der Handschuh zwischen zwei Kandelabern liegt (VI). — — Wieder bricht die Stimmung um, die erhitzte Phantasie streift das Moralische, den unterschlagenen Fund, der riesenhaft und aufgebläht als Schutz gegen den mit geheimnissvoller Kraft in's Zimmer leuchtenden Mond hinter dem Kopfkissen des Künstlers schwebt; vom Alpdruck geängstigt presst sich dieser gegen die Wand, weil gierige Wellen schon gegen den Bettrand fluthen und tosende Fratzen daraus tauchen, um ihm zu Leibe zu rücken (VII). An einem banalen, so eigen jedoch ausgestalteten Vorwurf rasten die gejagten Nerven: auf Mosaikboden steht ein kunstvolles Tischchen mit dem Handschuh, Rosengewinde rechts und links, hinten eine Wand aus sechsknöpfigen grossen Damenhandschuhen, unter der ein krokodilartiges Ungethüm nach dem Kleinod lugt (VIII). Die Angst beflügelt den Wahn des Verlustes: das Ungethüm, nun halb Stör, halb Fledermaus, fliegt mit dem Handschuh im Maul pfeilgerade über die Gartenbüsche, — zwei Menschenhände, verzweifelt und kraftlos vor Schreck, fassen durch die zerbrochenen Fensterscheiben nach ihm (IX). Zum Schluss aber klingt dies bizarre und doch so rührende Capriccio der Liebeserregung lieblich in Blatt X aus, auf dem der Handschuh von libellengeflügelten Eros lächelnd bewacht unter schwer hängendem Rosenbusch liegt. Als ein Bekenntniss: «Ich weiss nun — ich liebe Dich!»

Der kapriziöse, barocke Charakter dieses persönlichsten Dokument Klinger's verschleiert, wie ich glaube, die ernste Bedeutung des Werks im Rahmen neuerer Kunst. Die psychologische Richtung derselben, namentlich der Litteratur, hat auf ihrem kühnen Eroberungszuge in das unbekannte Land unseres Seelenlebens längst Hand an eines der interessantesten Themen gelegt: an den ersten Liebestraum, an die herbe Wonne beginnender Reife, — fast immer mit einem Scheitern des Versuches wie in Zola's «Traum» und Bourget's «Schüler», weil in der Analyse des Seelenlebens der Künstler beinahe ganz nur sich selbst als Studienfeld benützen kann, weil er aber reif und sicher genug geworden für ein so schwieriges Thema, das auf einem körperlichen Zustande der Entwickelung beruht, keine Analogieen mehr davon bei sich, sondern nur noch halbe und wirre Erinnerung voll Unzuverlässigkeit und Verständnisslosigkeit für die unbewusst getriebene, kritiklose Existenz seiner Jugendblüthe besitzt. Im «Handschuh» aber fiel dieser Jugendtraum und Frühreife des Genies zusammen, ein seltenes und fesselndes Originalbekenntniss ist er darum und von würziger Frische aller seiner Poren.



Max Klinger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus „Rettungen ovidischer Opfer“: Apollo und Daphne III.





Max Klinger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus „Intermezzi“: Simplicius und der Einsiedel I.





Max Klinger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus „Dramen“: Berliner Märztage 1848 I. (Hôtelplünderung.)



In Klinger's Wachsen aber ist die mimosenhafte Zartheit der Empfindung, welche den «Handschuh» erfüllt, ein interessanter Augenblick, gleichsam der feine Ton einer Stimmgabel, — bald sollte der reifende Künstler zum Kult des Weibes noch lieblichere Huldigungen und kraftvollere Gesänge dichten. — —

Als eine im Einzelnen oft unsagbar liebliche Oase des heiteren scherzdurchwehten Idylls und der Sonnigkeit baut sich mitten im Ernste des Klingerwerks der auch in zwei stufenweis einführenden Blättern, zwei Intermezzi und einem humoristischen Abklang Gliederung des Ganzen kunstvoll an, entfaltet er mit fesselnder Frische der Erfindung im Rahmen mehrerer Blätter ein reiches Beiwerk an Ornament, Arabeske und geistvoller Allegorie, das Klinger's Werk zu einer Fundgrube für das Kunstgewerbe macht.

Wie ein klingender Rhythmus schmiegt sich im Titelblatt Hain, Berg, Tempel, Meer in wundervoller Schönheit



Max Klinger. Aus Brahms Kompositionen. Schlussblatt. «Der befreite Prometheus.»

Jugendcyklus: «Rettungen ovidischer Opfer» de 1878 auf, von antikem Geist und bezaubernder Linienschönheit, von graziöser Leichtigkeit der Darstellung und feinem Duft der Stimmung so erfüllt, dass die geschichtliche Antike dagegen verbleicht, dass Karstens, selbst Genelli, der poetische Preller nüchtern und leer dagegen wirken. Drei Fabeln des alten lateinischen Poeten sind mit einem Humor parodirt, wie er so fein und jovial zugleich bei Klinger nicht wieder vorkommt. Zuerst wendet er hier um eine Belauschung im Bade; — in Cyklus I, — Pyramus und Thisbe — sind die beiden ersten Blätter Meisterwerke des Umrisses und fesselt der parodistische Abklang, in dem Pyramus beim nächtlichen Stelldichein von einem Nebenbuhler Hiebe heimträgt, — in Cyklus II, — dem lieblichen Märchen von Narzissus und Echo, — ist das Hauptblatt mit zwei prachtvoll gebildeten naseweisen Faunen und der entzückenden Fluss- und Waldlandschaft ein Kabinetstück, — immer aber zieht es den Beschauer

wieder zum schönsten Cyklus III mit dem naiven Liebesspiel zwischen dem begehrsamen Apoll und der üppigen, liebreizenden Daphne in einer Wiesenlandschaft voll feinsten Farbenduftes und jonischer Anmuth. Die geistvolle Modernisirung berühmter antiker Bildwerke in den Gestalten wirkt dazu so drollig wie der Schlussgedanke: ein Zweikampf am Styx zwischen dem mit Schreibgriffel bewehrten Ovid und Klinger, der im Hemd seinem nahen Grabe entstieg und eine mächtige Radirnadel als Waffe benützt. — —

Die «Intermezzi», 1879 komponirt und 1880 radirt, ein Reigen frei erfundener Dichtungen, sind ein Meilenstein in Klinger's Werken. Erfüllt von einer männlich starken und doch wohllautenden Kraft der Empfindung, zeichnerisch und technisch in sich geschlossen, von weicher Flüssigkeit des Stils scheiden sie sich durch königliche Sicherheit, Fülle des Ausdrucks und machtvolle Schönheit gegen den feinen, zarten, duftvollen Stil der Jugendwerke, in denen nur einzelne Blätter stärkeren Gepräges sind und selbst der impressionistische Ton der Leidenschaft noch harmlos spielt. Statt des Wehmüthigen, Anbetenden, Humoristisch-Lächelnden, in leichten Rhythmen Flatternden und nur hier und da in stummer Schönheit sich Sammelnden des Künstlerwesens wird ein schönheitstarker und danach ringender, den Menschen begreifender, wundersamer Ernst sichtbar. So die prächtig charakterisirten Simpliciusblätter: der Alte den jungen Simplicius vor der Hütte und inmitten lauschiger Bergwaldlandschaft das Lesen mit komisch wirkendem Ernst lehrend, — Simplicius neben der soeben in die Grube gelegten Leiche des Alten knieend, — Blätter, in denen Dürer und Menzel und der Walddichter Schwind sich die Hände reichen. Oder auch mit ihrem weichen Linienfluss und der grossartigen Naturauffassung die Centaurenblätter: «Am Bergsturz», «Am Wasserfall», «Verfolgung durch Reiter im hohen Grase», — der Elf dann, der einen festgekletterten Bären neckt, und jene bizarre, räthselvolle Komposition: «Amor, Tod und Jenseits». Auf einem Velociped jener lustig in die abendliche Welt hineinfahrend, dieser hinterherreitend als bärtige, zusammengeschrumpfte Mannesgestalt auf einem Sarg mit galoppirenden Holzfüssen, — beiden nachschwebend das Jenseits als visionaire Stiergestalt mit verhülltem Reiter, dem Gänsekiele um den Kopf schwirren, dessen flatterndes Gewand in verzerrte Köpfe und gespreizte Hände ausläuft, — als wollte der Künstler sagen, wie visionair und wesenlos alle Jenseitsvorstellungen sind, wie sehr dies grosse Geheimniss aller verspritzten Tinte und aller fanatisch gepredigten Dogmen spottet. — —

Der flehende Harfenlaut junger Liebe irrt scheu und ungewiss durch den «Handschuh», — ein unbegreifliches Wunder ist dem Jüngling dort noch das Weib, er weiss nur von seiner Begehr und seinen Träumen zu erzählen. Er ist reifer, gedankentiefer, männlicher geworden, als er zum zweiten Male an das Thema von der Frau, 1880 in «Eva und die Zukunft» tritt. Auch hier ist der erste herbe Schauer der erwachenden Blüthe die Leitmelodie, nur umgekehrt auf das Weib übertragen und mit philosophischer Ueberlegung geweitet zum Blick auf das Naturgesetz mit seiner tragischen Härte, für das die mythische Stammmutter Eva typisch ist. In farbig weicher, wie in Moll summender Manier der Technik ein Meisterwerk gibt der Cyklus drei knappe Punkte von dramatischer Wucht an, deren jeder in einer zugehörigen «Zukunft» die naturnothwendige Folgerung aus dem augenblicklichen Zustand eröffnet.

Da sitzt im wunderschönen Blatt I am dunklen Bach, im schwellenden Gras, zwischen grossdoldigen, sich sehnsüchtig zum Wasser neigenden Blumen, Eva. Drüben schläft im Schatten eines grossen Baumes Adam, und verliert sich Wasser und Wald in prächtiger Sonnenfernsicht. Schimmernder Mittagszauber und lautlose Waldstille umschmeichelt die Sinne und jeden Nerv. Im Weib, dem reiches Haar die schönen Glieder umhüllt, ist eine seltsame, herzpochende Stimme lebendig geworden und zittert nun hörbar wie eine metallene Saite lange und ferner und immer wieder nach, — ein scheuer, athemlos lauschender Zug wird in den grossen verträumten Augen sichtbar, eine weltversunkene Gespanntheit, diese wimmernde Stimme sich im Bilde zu deuten. — Die «Erste Zukunft» (II) ist in einem riesigen Tiger, der einen sonnigen Felspass fast erfüllt, personifizirt, — als der — einmal erwacht — unzähmbare, schicksalgebende Naturzwang. — Im Blatt III hat das Weib sich unbewusst schon der Lösung des Räthsels genähert; am lichten Ufer einer weiten, mit schlanken Flamingos bevölkerten Stromlandschaft steht Eva unter dem Apfelbaum, dessen Frucht sie an die Brust drückt; die wispernde Schlange hängt vom Zweig und hält einen Spiegel mit Eidechsenfüssen, in dem das jetzt üppige und kraftvolle Weib mit der fliessenden Silhouette sich stolz und sehnsuchtsvoll an der eigenen Schönheit weidet; der griechische Schnitt des Gesichts ist im Halbprofil des Spiegelbildes durch einen feinen Zug ergänzt, aus dem Machtbewusstsein



Max Klinger. Kinderstudie. (Dresdener Gallerie.)

über den Mann und Verlangen, es geltend zu machen, spricht. — Die «Zweite Zukunft» (IV) ist in einem seltsamen Reiter mit starrem Haar, muschellosem Ohr und hämisch-lüstern gesenktem Blick verbildlicht, der auf einem grossen Fisch im Wasser hockt und in der krallengefingerten Hand eine Harpune mit vielen Widerhaken hält, — wohl als Personifikation der Unruhe, welche mit der Regung der Sinnlichkeit verknüpft ist, — und des lauernden Verhängnisses. — Auf Blatt V trägt Adam mit finsterem Trotz sein Weib in die öde Welt hinaus, — das von Felswänden mit zwei grossen Thorpfeilern abgeschlossene Paradies ragt einsam dahinter in sonniger Bergwaldstille. Das Leben, nach dem unhistorischen Mythos bisher ein ruhvoll geschlossenes Sein beginnt seinen Weltenlauf in der Ablösung eines Geschlechts durch das Andere: auf Blatt V zeigt die «Dritte Zukunft», der gleichen Berliner Zeichnung ähnlich, den Tod, welcher die Bergstrasse unter dem ragenden Holzkreuz mit Menschenköpfen pflastert, — über dem Zaun rechts wird eine gebietend ausgestreckte Hand sichtbar. — —

Von vier originell aufgefassten «Landschaften» aus dieser Zeit will ich eine nächtliche Flusslandschaft mit Brücke und Dorf wegen der Stimmung besonders hervorheben und jene drei kongenialen Radirungen nach Böcklinwerken anführen, welche Klinger im Auftrage des Berliner Kunsthändlers Fritz Gurlitt schuf: die «Burg am Meer», den «Frühlingstag», die «Todteninsel» (nach dem Wormser Original) — deren letztere beide dem Böcklinheft der «Kunst unserer Zeit» (V. Jahrgang, Heft 2, 1893) in entsprechenden Vollillustrationen beigegeben waren.

Das Jugendschaffen Klinger's schliesst mit einem Illustrationswerk: «Amor und Psyche», einer deutschen Uebertragung vom tiefsinnigen Märchen der Apulejus, ab. In dieser für den Nürnberger Kunsthändler Stroefer 1880 ausgeführten Arbeit, die vielleicht das populärste Klingerwerk werden wird und meines Wissens in ihrer Art die beste in Deutschland vorhandene ist, leuchtet noch einmal der ganze sonnige Zauber der Antike in Klinger'scher Auffassung auf, fliesst eine Fülle bezwingenden Reizes und von Jugendfrische in den uralten, naiven Text über, dass er fast als eine lebendig bewegte Dichtung aus naher, traulich bekannter Vergangenheit erscheint.

Jetzt aber verändert sich die Künstlerphysiognomie fast von Grund aus: sie zeigt fast mit einem Male die gesättigte Kraft der Gegenwart, — ihre duftigen Träume erhalten warmes, wild pulsirendes Blut, das Auge haftet lechzend, leidenschaftlich, Stellung zu den bewegenden Fragen nehmend an der Welt, — in jähen Visionen wirbeln die heissen Sinne empor über die enge Gegenwart, in plastischen, schönheitseligen Gebilden rastet der einsame Gedanke schweigend und düster oder schwingt sich jauchzend in eine kühn das Widerstrebende verbindende Phantasiewelt empor, grosse Massen der Empfindung kommen in Bewegung, — ob ein Realist, Phantast oder Philosoph sich im einzelnen Abdruck der Persönlichkeit spiegelt, — immer ist ein dämonischer Zug der Grösse das Bestimmende, der mit erhabener Seele den Schicksalslauf betrachtet, der mit ursprünglicher Kraft den Epigonen wildschöne Lieder der Leidenschaft singt,

aber auch riesenstark dahindonnert als Moralist über die frivolen Verbrechen der Civilisation, — verächtlich gegen Unfreiheit und Knechtschaft der Geister gestimmt, voll Mitleid mit den Opfern unreifer Zeit, immer ein thatkräftiger, gigantischer, kühner Aristokrat der Gesinnung. Das Thema vom Weib behandelt er zum dritten Male, 1881—84, in dem umfangreichen Cyklus «Ein Leben». Er ist nun zur Erkenntniss der entarteten Wirklichkeit gekommen. In sein Ohr klang der Laut jener vom Untergrund der Natur fast in der ganzen europäischen Kunst aufsteigenden Blasen, dass trotz hochausgebildeter Formen der Galanterie die Stellung der Frau in der Gegenwart eine unfreie, oft sogar unwürdige ist. Er ist zu selbstherrlich, um sich, wie Hogarth in ladys fall und fast die ganze französische Kunst namentlich, an der Darstellung des Thatsächlichen genügen zu lassen, — in seiner reckenhaften Gestalt lebt etwas von der altgermanischen Empfindung des Naturreinen und Heiligen im echten Weib auf, — mit der Wucht eines sittlich hohen, freien Künstlerherzens wird er zum Busspredigerer einer der rohesten Erscheinungen unserer Kultur, — des frivol umgarnten und dann hohnlachend niedergetretenen Weibes. Trotz grosser Mängel in diesem von Genieblitzen durchlohten, aber formell ungleichsten aller Klingerwerke lässt der Geist darin und der Muth des Hinweises umsoweniger eine Missstimmung aufkommen, als die häufig und oft genial verwendete Form des Symbols wenig Anstössiges und Unkünstlerisches belassen haben. Dem «Praefacio» I mit schönem, unschuldig sinnenden Evatypus reiht sich Blatt IV, die Katastrophe darstellend, mit grosser Schönheit der leidenschaftlichen Stimmung an. Blatt V «Verlassen» packt durch die Wehmuth in seinem langgezogenen Aufriss, seinem warmen, röthlichen Ton, während Blatt XII «Der Untergang», symbolisirt durch den Kopf eines Ertrinkenden mit der unvergesslich packenden Todesangst im starren Blick, eine der seltsamsten und schneidendsten Erfindungen des Künstlers ist. Blatt XIII—XV umfasst den Epilog, der mildverklärte Christus in der Vorhölle reuige Sünderinnen segnend, — ein verhülltes Menschenpaar, welches sich von einer visionairen riesigen Heilandsgestalt am Kreuz mit der Inschrift: «Leide!» weinend abwendet, — und «in's Nichts zurück». Bewusstlos gleitet das todte Weib aus den Händen des Todes durch düsteres Chaos in zwei unten auffangende, riesige Arme des «Nichts», — beides von ergreifender Grossartigkeit der Auffassung und der künstlerischen Lösung.

Denselben Wendepunkt, welchen die «Intermezzi» im Jugendschaffen Klinger's bezeichnen, bedeuten die «Dramen», radirt 1881—83, für die Zeit der begonnenen Reife. Sein Auge, das mit Seherblick immer bisher in die Ferne drang, in entlegene Kulturen, das die grandiose Bergnatur mit verblüffender Treue schilderte, lange bevor sein Fuss an den Alpen gerastet, in dem die Menschengestalt oft wundervoll in ihrer Leibesschönheit neben manchem naiven Missgriff sich spiegelte, bevor er überhaupt ernstliche Modellstudien trieb, — (alle seine frühen Werke sind aus dem Kopf entworfen, fast ohne jedes Studium!) — haftet mit einem Male am malerischen Anblick der Wirklichkeit. Fast vergisst er seine Erfindung, die Verwendung des ihm so geläufig symbolistisch-phantastischen Elements, — die ganze Wucht der Künstlerperson entladet sich im Malersinn, im Problem aktueller Darstellung, in der Sicherheit, Vollendung und Schönheit der Technik, in ihrer strotzenden Kraft und Farbigkeit, in der Schärfe des Umrisses und des Aufbaus, — kunstgewordene Wirklichkeit wie aus Menzel's besten Schöpfungen dieser Art, aber doch noch grösser



Max Klinger. Aktstudie. (Dresdener Gallerie.)



Max Klinger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus „Eine Liebe“: Am Parkthor.





Max Klinger. Frauenköpfe. (Dresdener Gallerie.)

heisser, unmittelbarer empfunden, weht uns an, — das Poetenauge aber senkt sich tief in die Menschenstaffage, in die Handlung der Komposition und lässt um diese das Ganze als kreisenden Rhythmus ziehen. Immer ist die Handlung dieser meist von Berliner Hintergrund abgesetzten Dichtungen ein Drama, in dem der Künstler bereits lüstern mit dem Todesproblem spielt, — noch aber diskret, — das um Erhaltung ringende Leben behält noch Recht.

Wie brennt in aller Angst der bildschönen, hinter einer Vase verborgenen jungen Frau, die sich entsetzt das Ohr zuhält und nach dem Leichnam des Geliebten blickt, der Lebenswille, auf Blatt I «in flagranti», — beim Stelldichein hat der beleidigte Gatte sie vom Fenster der mondhellen Villa aus auf der Terrasse ertappt und seine Ehre durch einen wohlgezielten Schuss aus dem noch rauchenden Gewehr gerächt, — nur die Füsse des Erschossenen sind sichtbar, welch' Schauer indessen erfüllt mit diesem verzerrten Gesicht der Frau das ganze Bild! Dann sind III—V, «Eine Mutter», die schönsten Blätter des Cyklus. Das Drama einer Berliner Gerichtsverhandlung. Inmitten des Friedens köstlich geschilderter Hinterhauspoesie vom alten Berlin entwickelt sich ein Familiendrama: der lüderliche Trunkenbold von Gatte wird durch zwei Weiber von der Misshandlung seiner angstvoll mit dem Knaben in eine Balkonecke geflüchteten Gattin zurückgehalten. Die erschütternde Katastrophe darauf hat sich auf dem Spreearm hinter der früheren Schlossfreiheit abgespielt. Wundervoll sind die nun längst verschwundenen malerischen Holzpavillons der dortigen Hinterhäuser gebildet, das «rothe Schloss» im Hintergrunde, unten das blinkende, mörderische, tiefe Wasser. Auf der letzten Stufe einer Wassertreppe liegt zwischen ernsten Männern die Leiche des Knaben, oben ist die Mutter, von Schutzmann und mitleidigen Leuten umringt, wieder in's Leben zurückgerufen, in ihrer Verzweiflung über den missglückten Selbstmord sieht sie die hingereichten Geldbörsen nicht. Eine grandiose Schöpfung ist das Finale im Gerichtssaal: der Freisprechung beantragende Staatsanwalt, die ernsten malerisch grup-

pirten Richter, im Hintergrund das verhüllte Weib neben dem Gefängnisswärter, — alles überfluthet und grell konstrastirt durch den aus mächtigen Reflektoren über den Aktentisch quellenden Lichtstrom. Auch Blatt VI ist ein Meisterwerk, ebenbürtig in der Darstellung von Architektur, Stadtbahnbogen und Eisenbrücke, Wasser mit Kahn, Wagengewühl der Kunst der berühmtesten Faiseurs und dennoch voll zwingenden Lebens in diesem entsetzten Stocken aller Pulse über den «Mord auf der Strasse», über den Kampf des Schutzmanns mit dem jähzornigen Mörder. Ein sonniger Waldweg ist auf Blatt VII, — am Rand liegt ein Rock, ein Hut, ein Brief darauf. Nirgends, auch nicht in den lichtverschwommenen Wipfeln eine menschliche Spur, — man ahnt nur beklommen ein inmitten dieser Waldeinsamkeit und nahebei stattgefundenes Drama, — man muss immer an das Grausen denken, mit dem der erste Wanderer auf diesen Fund stossen wird. VIII—X schildert das Trauerspiel der Berliner Märztage 1848. Inmitten prächtig durchgebildeter Architektur das nahende Brausen des Sturmes in der erregten Menge, welche drüben ein Hôtel plündert, — dann mit packendem Impressionismus der nächtliche Barrikadenkampf in der von einer Infanteriesalve erhellten Klosterstrasse. Das Entsetzen des Augenblicks verkörpert sich in der angstvoll gegen eine Anschlagsäule gepressten Mannesgestalt, der die Haare zu Berge stehen, deren aufgerissene Augen und wahnsinnverzerrten Züge unbeschreiblich packend die Stimmung der wüsten Scenerie malen. Das düstere Schlussblatt gibt den Transport der gefangenen Revolutionäre in schneeheller Nacht nach Spandau.

Reif, schwer und wuchtig in all' dem Entzückenden schwungvoller Kleinmalerei und eng gebundener Stimmung sind die «Dramen», gegenwartsfroh trotz des Grausigen der Vorwürfe, — technisch ebenbürtig ist der zeitlich hierhergehörige Cyklus, dessen Schöpfung sich über 8 Jahre hinzieht, 1879–1887, — jenes vierte und letztes bisher dem Kult des Weibes gewidmete Werk — «Eine Liebe» — der berauschende, wilde Hochgesang vom Weib als Märtyrerin der Liebesleidenschaft; ein so schönheitseliger brausender Hymnus eines ursprünglich fühlenden, vom Leben nicht verdorbenen und ungebrochenen Künstlertemperaments, dem die wundersamsten, bald jubelnden, klingenden, strömenden, sich brechenden, bald zarte Empfindung hauchenden Klangworte zu Gebote stehen, ist in diesen technisch reifsten Blättern lebendig, dass sie die mächtigste Wirkung unter allen Klingerwerken haben. Ein echter, warmherziger Dichter schreitet hier durch die wahr empfindende Menschenseele; er misst und wägt nicht ab nach spiessbürgerlichem Handwerksbrauch, — mit naiver Hand packt er den Lebensstrom, wo er am stärksten fliesst und am heissesten zischt, er wirft die Hüllen ab, wo Schönheit und Ursprünglichkeit identisch sind, er versöhnt die Scham durch das Symbol; er stellt Ungewohntes dar, aber nicht was unrein wäre für einen an edler und natürlicher Menschlichkeit sich erquickenden Sinn. Ein flammenderes, aber von keuscher Hand niedergeschriebenes Liebeslied hat die deutsche Kunst nicht, auch keine bis zur Anbetung des Weibes gehende Glorifikation von gleicher Grossartigkeit des Empfindens wie der Gedankenwelt, als dies von strenger Wahrhaftigkeit erfüllte Werk. Welch' ein charakteristischer Anschlag ist das Widmungsblatt (I) an «Arnold Böcklin», den grossen Bildner vorweltmächtigen Temperaments! Unten in duftender Frische das um ein Riff sich kräuselnde Meer, oben aus wirbelnder Wolke entragend ein Hochgebirgskamm, auf dem starke Adler bei einander rasten, herüberspähend zu kraftvollen Nymphengestalten, in deren Mitte ein Mann den Knaben (Böcklin und Klinger?) das Bogenzielen mit scharfem Auge lehrt, so angeordnet, als wäre der gefiederte Pfeil gerade auf unser Gesicht gerichtet. Trotzige, schönheitsvolle Stärke, Naturgewalt, adlerkühner Geist huldigt hier dem genialen Meister in seiner eigenen Art, huldigt ihm in diesem ganzen Werk. Blatt II «Das erste Begegnen im Park». Sie im eleganten Wagen still erschrocken eine Rose betrachtend, er im Schatten einer blühenden Kastanie der Frau nachblickend, die inmitten der Frühlingspracht ringsum sein Auge traf. Blatt III «Am Parkthor». Heissbrütender Sonnenschein in den luftigen Kronen des Gartens mit einem Durchblick auf das vornehme Landhaus. In der geschmiedeten Thür von ebenso schönen als originellen Zierformen die chique, weichlinige, volle, glückstrahlende Gestalt, der er leidenschaftlich die Hand küsst. Blatt IV «Im Park». Er, von seinem Boot auf dem Waldbach hinaufgeklettert an der Ufermauer und neben einem mächtigen Baumstamm rittlings über die Balustrade gebeugt, presst mit heisser Inbrunst das Weib an sich; darüberhin heilige Waldesstille, beinahe Millet an mystischem Zittern der subjektiv empfundenen Natur. Blatt V «Glück». Sie ausgestreckt auf duftigen Kissen und träumerisch den Mann umschlingend, der am Lager kniet und seinen Kopf an ihrer Schulter birgt, — durch die offenen Flügelfenster

aber strömt es wonnig herein: Rausch und Duft der Sommernacht und Nachtigallentrunkenheit, athmende Blüthe an Busch und Baum; das geheimnissvolle Dunkel des schweigsamen Weihers mit dem leuchtenden Marmor eines Säulenrondells dahinter und sanftansteigenden Hügeln, das wölkchenüberflogene Firmament, — ein grosses Schweigen im Zauber des Mondlichts, ein leises tausendfältiges Regen darin, als sei aller Naturlaut nur Unterton zum wortlosen, weltversunkenen Glück eines jugendschönen Menschenpaares.

Blatt VI ist ein Intermezzo, wieder einer von Klinger's genialen Kunstgriffen, um das reizend und lieblich introduzirte Thema nun zum Vollklang aller Register ansteigen und in feierlichen Posaunenstössen abklingen zu lassen. Ganz wundersam ernst und hoheitvoll knieen hier Adam und Eva am düstern Felsufer, — er in durchgeistigter schöner Männlichkeit, sie lieblich und gereift durch Erkenntniss, — vor ihnen der Tod als welker, hämischer Greis mit drohend ausgestreckter Hand, und der Teufel als gliederstarker Mann mit verhülltem Haupt, in der Rechten die göttliche Botschaft hochhaltend.

Von lodernder Leidenschaft erfüllt ist Blatt VII «Neue Träume». Durch das Weltall schwebt auf dem flatternden Gewand des Engels, in dessen ihm vorgehaltenen Spiegel er die Welt über der Betrachtung seines Glücks vergisst, der Mann, — selig umschlingt ihn das Weib und weidet sich trunken an seinem Anblick. Blatt VIII «Das Erwachen», — in sonniger Morgenfrühe, in der die Hügellandschaft draussen noch fahl erscheint, sitzt das Weib im dämmerigen Raum, halbbekleidet, mit wirrem Haar, ganz versonnen die starken ausgestreckten Arme auf die Kniee gestützt, — immer muss es mit stillem Schauer über die Konturen grübeln, welche im Fensterscheibenreflex der Morgensonne bald verschwimmen, bald zu süsser Kindesgestalt sich verdichten. Blatt IX zeichnet die höhnisch zischelnde Welt hoch auf der grell beleuchteten Parkmauer; gesenkten Hauptes schreitet das Weib und blickt scheu nach ihrem Schatten an der Wand, der auf ihrer anderen Seite als gespenstisches Gebilde gleitet und hämisch auf den Verrath des Schattenumrisses zeigt. Blatt X «Das Ende», — eine der wuchtigsten Schöpfungen Klinger's. Auf dem Lager das soeben verschiedene Weib, verzweifelt der Mann neben ihrem Kopf zusammengebrochen, am Fussende der Tod mit dem Kind im Arm, als Wochenfrau gekleidet, mit erbarmungslosem Pathos winkend; in dem Naturalismus der Scenerie, in dem verblichenen Gesicht der ihrer Liebe zum Opfer gewordenen Frau, der Starrheit der Lippen, Augenlinien, der ganzen Herbigkeit des Todesschauers, lieblich und herzzerreissend zugleich. —

Düster und hart ist dieser aus Wahrhaftigkeit des Künstlers gegen seine Weltauffassung gegebene Abklang, und doch befreit er uns durch den ehernen Ton des einzigen Abschlusses, dessen Bedeutung dem Hochklang der Dichtung entspricht. Was sich im Sturm mächtiger Empfindung gewöhnlicher Menschensitte enthob, kann tragisch nur ausklingen, in ernster Anschau und Ergebung unter das Grenzen setzende Schicksal, die das Leitmotiv von Klinger's nächstem und bisher monumentalstem Werk wird. — —

Max Klinger. Der Pflasterer. Handzeichnung (Berliner Nationalgallerie).

Der Tod ist ein sehr charakteristischer Vorwurf für die welträthselgrübelnde Innigkeit der germanischen Kunst, — durch lange Jahrhunderte geht seine Darstellung wie ein schwarzer Faden; sie ist an die grössten Erscheinungen geknüpft, — an Dürer, Holbein, Rethel,

Kaulbach, Cornelius, welche in Cyklen und Einzelschöpfungen dem grossen Unbekannten ihr Opfer brachten, und zwar vorwiegend in der Form der Todtentänze wie mit einem stärkeren oder schwächeren Stich Humor den peinigenden Todesgedanken umgoldend. Der Tod ist ein häufiger und naheliegender Vorwurf auch in unseren schnelllebigen, hastenden, hier und da von Müdigkeit zu schnellen Wachsthums angeflogenen Tagen, er ist davon auch anderer Art in der Auffassung, — nicht aus dem Gemüth kommt diese als Bedürfniss ruhiger Zukunftsgedanken, — über sausenden Maschinen, Grossstadtgewühl, nervösem wildem Kampf um's Sein steigt er als eisige Nothwendigkeit, als wissenschaftliche Thatsache, hart und nüchtern wie ein Rechenexempel. Mit Klinger tritt die einsame Selbstherrlichkeit des Suchers an ihn heran, er baut in wundervollen Quadern ein Grabgewölbe für gewaltsam Gestorbene schon in den «Dramen», er setzt ihn in «Eine Liebe» und in «Ein Leben» als gewaltiges Requiem an das Ende, — in seinem grossen Werk «Vom Tode» macht er ihn zum Gegenstand eines zweifachen Kults, so ernst, gedankenvoll und schönheitmächtig als sein Kult des Weibes ist. Im I., oft hochpoetischen Theil (1881—89) mit seiner diskreten, lyrischen, mitunter reizvoll spielenden und mit Blumen den Schauer verdeckenden Ausdrucksweise sind die vielfachen Formen des unfriedlichen, von uns Menschen als unnatürlich betrachteten Todes geschildert, — immer, selbst in harter Thatsachenangabe tönt aus der Stimmung die düstere Frage: «Warum?»

Auf einer Gartenbank sitzt im Titelblatt der Künstler bei Nacht und betrachtet die seltsamen Wolkengebilde vor dem halbverhüllten Mond. Schattenhaft, undeutlich, warm, inhaltvoll ist Alles, — Alles spricht raunend zu seinen Gedanken, die friedlos dem Todesproblem nachhängen. Schiffbrüchiger «Seeleute» gedenkt er, die sich hilflos auf eine Klippe gerettet haben, dort aber dem grässlicheren Ende durch eine gierig herankommende, menschenfleischlüsterne Riesenschildkröte entgegensehen, weil sie ihr waffenlos nicht entrinnen können (II). «Das Meer» taucht ihm auf, auf dessen weichen grossen Wogen das Schiff eben von einer riesigen Todeshand in die Tiefe gerissen wird, — unter seiner bildenden Hand entsteht am Rahmen die weite, öde, dämmerige Landschaft des Meergrundes, mit grossen Meerrosen und aufgesperrtem Haifischrachen, denen Schiff und Besatzung zusinken wird (III). «Auf der Chaussee» sieht sein Träumen eine arme alte Frau liegen, mit einer Kiepe, auf mühseligem Botengang vom Blitz erschlagen neben dem zersplitterten Bäumchen und der umgebogenen Telegraphenstange (IV). Mit poetischem Empfinden stellt er im «Kind» sich das Drama der Kinderunschuld vor, die aus dem Wagen klettert, während die Mutter auf der Bank am lieblichen Seeufer einschlief und nun von der winzigen Todesgestalt schon nahe dem jenseitigen Wald «Heimgeleitet» wird, — zwei ernste Frauengestalten stehen im Rahmen rechts und links, unten aber erhebt sich eine grosse Sonne über dem Grund voll prangender phantastischer Blumen, — so ganz wie der verwunderte Traum eines Kindes von der Welt (V). Fast als Gegensatz dazu denkt er an den blutigen, egoistischen «Herodes», dessen gewaltsamer Tod durch Gift kein Mitempfinden bei den scheu flüsternden Höflingen in der weiten Arena hervorruft, der vom Thron gefallen einsam gestorben ist (VI). Oder an den «Landmann» (VII), der vom Pferd beim Pflügen erschlagen ward. Gierig trinkt im Rahmen unter Pferdekadavern der Erdgeist das warme Blut. Oder an ein ganz modernes Drama bei dem Gerippe, das in öder Berglandschaft quer «Auf den Schienen» liegt (VIII). Warm empfindet er dann das Elend einer «Armen Familie», deren Ernährer eben im Lehnstuhl todt zurücksank, von einer Gloriole aus Dachkammersonnenlicht umkränzt, während die Frau mit dem angstvollen Kind verzweifelt aus dem Fenster blickt. Mitleidig blickt hier selbst der Tod im Rahmen auf das Unglück, unten gräbt ein Mann auf düsterer Heide ein Grab (IX). Der «Tod als Heiland» erscheint schliesslich in der Wüste einem anbetend vor ihm niedergeworfenen Mann, dessen fliehende Begleiter von zwei engelartigen Gestalten zurückgehalten werden. In der sarkophagartigen Pedrelle dieses Schlussblattes (X) liegt der Leichnam eines Greises, rechtfertigt die Darstellung solcher Gesichte das ernste Axiom der Inschrift:

> «Wir flieh'n die Form des Todes, nicht den Tod, denn unsrer höchsten Wünsche Ziel ist: Tod». —

Aus der Anschau der Todeserscheinungen erhebt sich der Künstler im II. Theil des Cyklus (begonnen 1885 und noch nicht abgeschlossen) zur philosophischen Spekulation, zur monumentalen Betrachtung des Todes sub specie aeterni. Die majestätische Ruhe, welche diesen, die schönsten und packendsten Kompositionen Klinger's enthaltenden Halbcyklus erfüllt, spiegelt sich äusserlich in der ganz originell gehandhabten Technik des reinen und in gemischter Manier verwendeten Stichs:



Max Klinger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus „Vom Tode I“: Das Kind.



seine lebensvolle Plastik in der Menschengestalt, in der Darstellung von Prunkformen der Spätrenaissance lässt den edlen und feierlichen Stil der Blätter so vornehm abgeklärt und doch sinnlich schön wirken wie ein Freskogemälde aus genialer Meisterhand.

Ueber zerfallenen Städten der Erde thront der Weltgeist mit klarem durchdringendem Auge; dort stützt er den Arm auf den höchsten Bergesgipfeln, hier hält seine Hand das Stundenglas an der Klippe, von der die Menschen herabstürzen, — «jahrelang in's Ungewisse hinab», wie Hölderlin gedichtet hat; vorn steht als Abbild der immer regen Hoffnung ein in die Ferne blickender Jüngling auf dem in Umrissmanier mit leichter Schattenschraffirung gehaltenen Titelblatt. In sechs Gestalten treten die im Dienste der Vernichtung stehenden Mächte auf. Der «Herrscher» (II), welcher im Despotenwahne ungeachtet der Bitte seines schönen jungen Weibes die Kriegsfackel nimmt, welche der Tod, als Kirchenfürst (!) gekleidet, ihm unter dem Zuruf der Ritter knieend überreicht, um sie in friedliche Gefilde drunten zu schleudern, — der «Philosoph» (III), der im wissenschaftlichen Wahn von eisiger Bergspitze hängend nach der entglittenen Brille angelt, ohne welche er die im Schnee neben zwei Fussspuren (Tatzen mit Sternhemisphären daran) eingezeichneten Donnerworte: «Sciens nesceris» nicht entziffern kann. Von den folgenden noch fehlenden drei Blättern behandelt IV das «Genie», den künstlerischen Wahn — dann V den «Krieg», VI die «Pest» als ursächliche Begriffe wie VII die «Arbeit», — als Zugthiere vor einen Lastwagen mit mächtigem Säulenkapitel die Menschheit gespannt, Mann, Weib, Greis und Kind, und eben das kärgliche Mahl im Joch verzehrend, während ein teuflischer Vogt Wache hält und der Kutscher mit einem listig blickenden Ebräer sich unterredet.

Blatt VIII «Und doch» kann als eine Art von Intermezzo gelten, wenn die vom Künstler angegebene Reihenfolge der Blätter endgültig bleibt. Von dunkler Erde betet mit erhobenen Händen und glühendem Blick ein herrlich gebildeter Jüngling die am Horizont aufgehende Sonne als Sinnbild des ewigen Kreislaufs an, — ihr Licht erhellt am Himmel die Wolkenbildung eines riesigen Geierflügelpaares: siegreich überwindet der begeisterte Gedanke die Schrecknisse der Vernichtung, indem er das B l e i b e n d e im kettenringartigen Fadenschlag des Lebens erkennt, — denn der Tod der Menschen begrenzt nur eine Generation: auf der packenden Komposition «Mutter und Kind» (IX) liegt die



Max Klinger. Aus: Paraphrase über den Fund eines Handschuhs.

junge Mutter starr im Todtenschrein vor einem prunkvollen Portal byzantinischen Charakters; ein düsterer Hain scheidet draussen von diesem ernsten Bild das

leuchtende, ewig wogende Meer, X so frisch, so verwundert wie der Blick des nackt auf der Mutterbrust hockenden Kindes. — Und auch der Einzelne bleibt in der Energie des Geistes lebendig, welche die lebenzerstörenden Freuden der Welt abzuweisen vermag, wie der Heilige in der «Versuchung» (X), der mit düsterem Schwärmerblick das ihm in Bergesspitzeneinsamkeit nahende schöne und reichgeschmückte Weib fortweist. — Ueber die wechselnden Formen des Geschaffenen aber schreitet schliesslich ehern die «Zeit» (XI), welche als gewappnete und hammerbewehrte Kriegergestalt mit Schlangenhaar den Genius des Ruhms in die Seite tritt, — lebt aber auch, — und da ist umsomehr ein für Klinger charakteristisches, abschliessendes echtes Künstlerglaubensbekenntniss, als dieser Stich von wundervollem Adel und hoher Vollendung ist, — die «Schönheit» (XII), zu der in prachtvoll aufgebauter Seeuferscenerie eine nackte, knieende Gestalt weinend betet. — Die gewaltigen Themen dieser ernsten Vorstellungsweise lösen sich damit in einem einzig schönen Schlussakkord auf. — —

Das neueste Werk, erst in einem abgeschlossenen Blatt und dem Rest der Probedrucke vor Kurzem flüchtig ausgestellt, ist eine Huldigung des Malerdichters an den Tondichter Brahms. Zu einer Reihe von Kompositionen desselben hat er figurale und landschaftliche Uebertragungen gedichtet, voll monumentalen Geistes und doch wehender Leidenschaft des musikalisch fühlenden Menschen. Ein grosser Wurf darin ist die «Evokation», das Titelblatt. Dem in rhythmischen Kadenzen fluthenden Meer als Quell des Urlauts im Wogenrauschen ist die Muse entstiegen, und steht des Gewands und der Maske entkleidet an der Uferbalustrade und entlockt mit glühend entrücktem Auge und fliegender Hand der mächtigen Harfe vor ihr weichen, zauberhaft verschwimmenden Laut. Und der Mensch sitzt dabei am Spinett, sein Auge wird gebannt von der herrlichen Vision, indessen die Hände zum vollen, tonrauschenden Anschlag jener Phantasieen erhoben sind, welche in Wolken über dem Meer als entzückendes Linien- und Schattenspiel dahinziehen, — gewaltige Klänge dramatisch stürmender Leidenschaft und lindes Wehen zarter Tondüfte, — Traum an Traum! — —

— — — — — — — — — — — —

Die Radirkunst, welche er in wenigen Absätzen zu einer bis dahin unbekannten Ausdrucksfähigkeit entwickelte, ist Klinger's dichterisch-philosophischer Art seit seinem 20. Lebensjahr eine geläufige Sprache; sie erscheint seiner menschlichen Verschlossenheit gegenüber fast als ein angeborenes Naturidiom, — auch darin, dass er neben der siegenden Eleganz und Flüssigkeit der vorwiegend bedeutenden Blätter sich zuweilen mit verschluckten Silben nach Art innerlicher Menschen in ihr gehen lässt. Es ist eine Sprache, die er sich selbst geschaffen zu persönlichem Ausdruck, die nur er beherrscht, — wesshalb es nicht auffällig ist, dass dieser geistig so hoch begabte Kopf das Bedürfniss empfand, die Gesetze seines Ausdrucks in einer von überraschender Schärfe und Klarheit des Denkens erfüllten ästhetischen Schrift: «Malerei und Zeichnung» festzustellen. Er scheidet darin scharf die Radirung, den Stich etc. als Kopie eines anderen Kunstwerkes oder als dekorative Einzelkomposition, sowie die im Selbstzweck oder als Studie angefertigte Zeichnung von s e i n e r Darstellungsweise im l i t t e r a r i s c h e n Sinne, die er «Griffelkunst» nennt, deren Berechtigung als besondere Weise er darin findet, dass sie wegen ihrer sehr bedingten Wirklichkeitsillusion im höchsten Grade für den symbolischen Ausdruck geeignet ist. Er strebt also in der Griffelkunst eine organische Verbindung von Poesie und Malerei an, als welche sich sein ganzes Schaffen charakterisirt. — —

Dieser unerhört reiche Geist, der seine glänzendsten Ideen und seine originellsten Einfälle in der Radirung mit der Leichtigkeit einer Notiz niederschreibt, beherrscht noch zwei weitere Darstellungsmittel, in deren Verwendung er sich selbst erst als wirklich ringender Künstler fühlt, weil er an ihre Werke mit zögernder Scheu und grossem Aufwand an Stimmung und Energie geht: Malerei und Bildhauerei, in denen man ihn nicht meint, wenn man von ihm spricht, weil der Umfang seines Griffelwerks alles erdrückt und zudem wenig von Werken dieser Art an die Oeffentlichkeit kam.

In der Malerei herbe und streng und feierlich wie die frühe Florentiner Kunst, ist er Formbildner, und dann gluthvoller Kolorist, was bei den besten seiner wenigen Bilder zu einer bezwingenden, aber schwer zugänglichen Schönheit verwächst. Er baut meisterhaft auf, er ist auch hier von berückender Frische der Auffassung und Tiefe der Empfindung. Eines vor acht bis zehn Jahren in Berlin ausgestellt gewesenen Cyklus von Wand- und Lünettenbildern für eine Steglitzer Villa erinnere ich mich lebhaft als von Böcklin beeinflusst, aber auch als theilweise von hohem Reiz der Naturempfindung.



Max Klinger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus „Vom Tode II“: An die Schönheit.



Sein «Urtheil des Paris», das ich mit reiferem Auge vor wenig Wochen in Klinger's Werkstatt sah, nachdem es mich vor acht Jahren nicht ohne Widerspruch, aber doch tief gefesselt, scheint mir heute sein stärkster Wurf in der Malerei. Die zwingende Kraft des genialen Aufbaus, die Tonfülle des landschaftlichen Hintergrundes und der mächtige Rapport des Modern-Persönlichen in diesen originellen Bildungen der drei Götterfrauen und des aristokratischen Hirten, — alles kraftstrotzend, streng, gross, weit, viel mehr Antike als Böcklin und doch moderner, — verwischen leicht jahrelange Erinnerung an andere Kunstwerke.

Von gleicher Geschlossenheit ist auch seine «Pietà» (Dresdner Gallerie), — eine blutvolle Vereinigung von italienischer und deutscher Renaissance in dem verhaltenen Schmerz der Madonna, dem durchgeistigen Blick des bürgerlichen Johannes, dem starren Leichnam, dem Frühling des Laubgrüns dahinter, — alles licht, kühl, streng gebunden in wenigen grossen Farbengängen und eisernem Liniengefüge, an Weh verhalten und doch helle Hoffnung ausströmend auf weite Zukunft aus dieser Trauer.

Ein «Reigen» auf dunklem Wiesenplan, eine von der Brandung geschaukelte «Nymphe», jene merkwürdige Komposition «l'heure bleue» von zwei um ein Feuer gruppirten Nymphen und mit der phantastischen Tönung des Inkarnats, welche das Entschwinden des letzten Lichts hervorruft, seien von kleineren Werken genannt. Die «Kreuzigung» mit dem packenden landschaftlichen Hintergrund und ebenso hoher Schönheit namentlich in der Gruppe der Römer und Pharisäer kann noch nicht als endgültig abgeschlossen gelten.

Doch auch diese Technik hat dem Michelangelo des 19. Jahrhunderts nicht genügt. Im technischen Charakter des zweiten Theiles vom Tode, der Ende der 80er Jahre begonnen ist, äussert sich schon starker Hang zur Plastik, — um jene Zeit setzt der Künstler auch seine beste Kraft an einige bildnerische Entwürfe, zu deren Uebertragung auf den Stein in seinem Drange nach Allseitigkeit er auch in Rom die Marmorbearbeitung erlernt. Auch hier geht er von Erfolg zu Erfolg. Seine «Salome», ein Frauentypus von dämonischer Unergründlichkeit, ist trotz der polychromen Behandlung und der musivischen Zusammensetzung ein durchaus plastisch empfundenes Werk und von einer Innerlichkeit der poetisch-bedeutsamen Auffassung dazu, wie sie nur der über dem Handwerk stehende geniale Künstler einzuflössen vermag. Von grosser Schönheit ist auch sein «Beethoven», der in Verklärung auf einem Thron über Wolken sitzt, von Adlern umgeben, Purpur um die nackten Glieder geschlagen, — die Ausführung des polychromen Gipsmodells ist in Marmor, Holz und Elfenbein nach der Weise der Alten geplant.

— — — — — — — — — — —

In mächtiger Fülle der Erscheinung steht die Künstlerpersönlichkeit vor uns, — in ihrem 37. Lebensjahre schon so reich an selbständigen Thaten wie nur die fruchtbarsten Künstler der Geschichte. Von allem berührt, was je Grosses geschaffen ward und doch den geringsten Eindruck umbildend im Feuer seines Genies, ist er nicht Natur wie Uhde und die Naturalisten der Gegenwart, sondern der schrankenlose, ideengewaltige, alle Kulturblüthen verbindende Geist, der Griffelkunst, Malerei und Bildhauerei zur Dienstbarkeit und zum Ausdruck einer Traumwelt gezwungen hat, die poetischen und musikalischen Ursprungs ist. Sein Werk ist eine Gesammtkunst auf anderen Gesichtspunkten aufgebaut als die des Bayreuther Giganten, aber nicht minder lebensfähig als jene, weil auch er sich seine Darstellungsmittel selbst umgeschaffen hat, in der seine Melodieen sicher fluthen wie in seinem Bett das Meer.

Suchen wir nach einer Grundstimmung in seinem Temperament, so finden wir sie in vier Bildern wiederkehrend, immer die tiefsten Fragen unseres Seins begleitend: «die Nacht, das Meer — das Weib, der Tod». Alles, was geheimnissvoll und elementargewaltig ist, übt unzähmbaren Reiz auf diesen Frager aus, lässt er melodisch im Unterton klingen gegen kühne und bizarre Gedankenflüge, gegen Schönheitanbetung, gegen die festsaugenden Gesichte der Wirklichkeit, — in steter Veränderung immer er selbst und immer ein so sehr von der Gegenwart berührter, sie in allen ihren Pulsschlägen, allen Lauten, allen Gedanken, in ihrem Siegeszuge der Technik umfassenden Künstler, dass sein selbstherrlicher Individualismus mir oft als der wirkliche Kern im Geistesleben der werdenden Zeit scheinen will. —

Dann aber komme ich immer zu dem Schluss, dass in Klinger, — der nie eine nationale Kunst als Phrase ausgesprochen hat, der als echter Künstler auch nicht das Rassengesetz als bindend für die Entwickelung anerkennt, — sich die moderne deutsche Rassenindividualität verkörpere. Was seit Dürer typisch für deutsche Kunstweise war und lebendig in den grössten Gegensätzen blieb, in Cornelius und Knaus, Schwind und

Defregger, Böcklin und Menzel, ist in ihm: im Lachen und Weinen, — im lieblichen Idyll, in der philosophischen Betrachtung der menschlichen Tragödie und den Wahngesichten einer metaphysischen Phantastik, — im Irren durch die Welt fremder Kulturen und der völligen Einverleibung des Sympathischen, — im Faustschlag sittlichen Zornes über Lumperei oder in stummem Versinken vor dem Schicksal: immer jener echt deutsche Partikularismus des Seelenlebens und jener Trotz absonderlicher Gedanken, der sich einspinnt mit seinem keuschen und bescheidenen Gemüth in sich selbst, dessen ganze Kunst aber Strich um Strich und Ton um Ton ein Anringen übergewaltiger Seele gegen die Grenzen der freiesten und selbsterschaffenen Form ist, ein ruheloser Werdedrang. Damit aber mischt sich das Moderne: die Neuschaffung der Technik, die Intimität und das Persönliche der Offenbarung, der freie Blick auf grosse und neue Probleme, das Leuchtauge, das unvoreingenommen den Zauber unverfälschter und unverhüllter Naturgewalt wiederentdeckte.

Der mächtige Schlagschatten schliesslich, den dieser Künstler in der Allseitigkeit seines Könnens und des Geschaffenen über die Bühne der Zeit wirft, drängt schliesslich aus sachlichem Vergleich dem Beobachter das Urtheil auf, dass in dieser phänomenalen Erscheinung einer der grössten Genieen der deutschen Kunst, ein Geistesgenosse von Dürer, Goethe und Wagner, durch unsere Mitte wandelt.

— — — — — — — — — — — —

Wie eng aber hängt in dieser Persönlichkeit Kunst und Mensch zusammen! Eine grosse, körper- und muskelstarke Gestalt, — ein überaus charakteristischer Kopf mit kurzem, aufrechtem, dünnem, ein wenig gekräuseltem, strohblondem Haar, — ein fast rother Vollbart, — ein gesund inkarnirtes, männlich schönes und starkes Gesicht sind nur Rahmen für das Auge, — für dies grosse, tiefbraune, einsame, verschlossen-grübelnde Auge hinter der goldenen Brille. — In seinen Bewegungen ist er ruhig, sicher, weltmännisch, — seine Kleidung von einfacher, unauffälliger Eleganz. — In seinem Wesen zurückhaltend, sehr überlegt in seiner gleichmässigen, angenehmen, wenig accentuirenden, wenig nur an sächsischem Dialekt enthaltenden Sprache, ist er einem Fremden gegenüber leicht von geringer Befangenheit einsamer Menschen; auch selten lebhaft angeregt, manchmal hörbar schweigsam trotz seiner aufmerksamen Verbindlichkeit, wenn ihn eine Vorstellung lebhaft beschäftigt. Er blickt immer in sich hinein und in sein Inneres kann man nur durch Kenntniss seines Schaffens wie durch einen schmalen Spalt lugen, — nur in seiner Kunst und in leidenschaftlich betriebener Musik scheint er fähig, sich rückhaltlos zu offenbaren, — nicht durch das Wort. Und doch ist dieser allen Lebensgenuss verachtende Mann mit dem wilden Arbeitsdrang und dem geistigen Wagemuth, dieser harte Logiker daheim der liebevollste Sohn, der hingebendste Bruder und im eigenen Familienkreis auch gesellig, wie er im Grunde trotz seiner so leicht als Sonderlingsthum erscheinenden Art ein seelensguter, vornehm und ritterlich denkender Mensch ist. — So frappant ist aber seine aussen das lodernde Temperament in nichts verrathende Erscheinung und darin allen seinen Werken verwandt, dass wer sie einmal mit eindrucksfähigem Auge gesehen hat, dieselbe nicht vergisst, und auch ohne zu wissen, wer er ist, sofort in ihm eine jener seltenen Persönlichkeiten wittert (ich erzähle ein eigenes Erlebniss von 1886 oder 87), welche Fremdlinge auf Erden bleiben und doch ihr bleibendes Siegel in die Zeit abdrücken. So ist der Denker und Dichter, der phantasiegewaltige Bildner Max Klinger! — — —



Max Klinger. Ex libris Gurlitt.
Mit Genehmigung des Verlegers Fritz Gurlitt, Berlin.





Max Klinger sculps. Phot. F. Hanfstaengl, München

Salome.





Sir Edward Burne-Jones. Maria Magdalena am Grabmal.

Sir Edward Burne-Jones.

von

CORNELIUS GURLITT.

"The pencil speaks the tong of every land". Dieser Spruch Drydens steht über dem Verzeichniss der Bildersammlung des Museums zu Birmingham. Ich habe lang den Sinn des Spruches erwogen. Er heisst doch wohl übertragen, dass der Pinsel eine allen Ländern gemeinsame Sprache spreche. Aber ich fand in der Sammlung selbst, dass er dies in Birmingham unbedingt nicht thue. Bis auf ein Bild, «der Tempel zu Edfu», welches das Verzeichniss als ein Werk des «eminent German artist Ernst Körner» bezeichnet — dieser Prophet gilt sichtlich im Auslande mehr als in der Heimath — habe ich in dem Museum nur englisch sprechende Pinsel gesehen und gehört.

Ich überlegte mir also, ob der Satz nicht etwa heissen könne, «der Pinsel spricht die Zunge eines jeden Landes.» Jedoch ich fand bei den Neuphilologen mit dieser Erklärung wenig Anklang. Erst bei näherer Bekanntschaft mit englischen Anschauungen wurde mir der Sinn der so feierlich verkündeten Wahrheit klar: Ein Engländer ist eben unbedingt der Ansicht, englisch sei the tong of every land.

Dem deutschen Kunstfreunde liegen in den diese Worte begleitenden Bildern Proben von gemaltem Englisch vor. Denn der Maler dieser Werke, Edward Burne-Jones, ist in Birmingham geboren. Nun frage man sich selbst: Redet diese Kunst unsere Sprache; ist's nicht ein ganz fremder Laut, der da erklingt; ist's nicht ausschliesslich englisch? Und gehört nicht für uns ein Uebersetzen dazu, um diese Sprache zu verstehen, und ein Selbstvergessen, wenn wir sie sprechen wollten?



Erster Tag. Zweiter Tag. Dritter Tag.

Sir Edward Burne-Jones. Die Schöpfungstage.

Birmingham ist eine Stadt, die zwar nicht wenig Deutsche besuchen, aber wenig von solchen, die darüber Bücher und Berichte drucken lassen. Man liest mehr über Japan und den Salzsee-Distrikt als über den grossen englischen Fabriks-Mittelpunkt. Und weil Burne-Jones' Kunst so sehr den Eindruck des örtlich Bedingten macht, so ist wohl auch der Ort seiner Geburt zu betrachten, will man seine Kunst verstehen.

Die alte Fabrikstadt hat 1874 jenes Museum errichtet, einen stattlichen Bau im griechischen Stil, und zwar in unmittelbarem Anschluss an das Rathhaus. Und es war gut, dass sie dies that, denn bisher hatte sie nur bescheidensten Gebrauch vom Schönen im Bauwesen gemacht. Eine zweigeschossige Säulenhalle in korinthischen Formen, mit breitem Giebel, daneben an der Ecke einen Thurm mit steilem Dach. Black's «Führer durch die Grafschaft Warwick», das nebenbei gesagt erbärmliche aber doch beste Reise-Handbuch für jene Gegend, berichtet, der Thurm sei gegen 50 Meter hoch. Wir würden seinen Stil Renaissance nennen. Davor steht ein gothisches Denkmal und die Free Grammar School, eine ausgezeichnete Schöpfung im Stil der Königin Elisabeth — englische Renaissance. Die Bedenken, welche so lange den Künstlern alter Kunstnationen die Hand fassten, nämlich dass Werke verschiedener Stile nicht zusammenpassten, haben die Väter der Stadt Birmingham sichtlich wenig berührt. Nicht weit davon steht die Stadthalle, eine Nachbildung des Tempels des Jupiter Stator in Rom, mit dicken



Vierter Tag. Fünfter Tag. Sechster Tag.

Sir Edward Burne-Jones. Die Schöpfungstage.

hohen Säulen über schwerem hohen Sockel, ein älteres Werk, 1832—1850 in jener ehrbaren Langweiligkeit errichtet, die dem englischen Klassicismus eigen ist, und eine spätgothische Börse. Am anderen Ende der Stadt ein Gerichtshaus von köstlicher Unabhängigkeit der Formgebung, gewissermassen das Ergebniss der Studien in aller Zeiten Kunst, ächt englisch, modern, voll eigenartiger Gedanken, schmuckreich bei aller Ruhe der Gesammtwirkung von hohem Reiz, unvergesslich wenn ich gleich nicht weiss, wer es baute. Es war zur Zeit meines Besuches noch nicht einmal vollendet.

Man hat in Birmingham den Eindruck an einer Stätte zu sein, an der die Kunst noch jung, aber stark im Fortschreiten ist. Black's Führer ist nur zuverlässig hinsichtlich des Geldbetrages, der für jede Statue, jeden Bau ausgegeben wurde. Das mahnt ein wenig an Nordamerika. Aber Black kennt seine Leute und weiss, dass die Besucher von Birmingham zumeist Kaufleute sind und zuerst jeder Waare gegenüber nach dem Preis fragen. Es drückt keine künstlerische Vergangenheit auf die Stadt. Hält man Umschau in den ansehnlichen, von hohen Häusern umgebenen Strassen, so stösst man nur selten auf ein Werk, dessen Entstehung in die Zeit jenseits unseres Jahrhunderts fällt. Die beiden Hauptkirchen sollen zwar älter sein, aber S. Martins Church wie S. Philips Church sind im vorigen Jahrhundert in den hausbackenen Formen des Barock umgebaut, welche Christopher Wren an der Paulskirche zu London zu Ehren brachte.



Sir Edward Burne-Jones. Studie. *Sir Edward Burne-Jones.* Studie.

Birminghams Sinn war und ist im Wesentlichen noch heute auf das Brauchbare, Nützliche, nicht auf den Schmuck des Lebens gerichtet. Schon unter Heinrich VIII. hämmerten dort fleissige Arme auf hunderten von Ambossen Messerklingen, Sporen, Nägel, Schwerter. Stolz sagt Hutton, der Geschichtsschreiber der Stadt, diese schwarzen Künstler, die einzigen, die sie besass, hätten lang vor Cäsars Landung dort ihre Werkstätten gehabt. Hieher verlegte James Watt seine Maschinen-Fabrik, 1801 war die Stadt auf 74000 Einwohner gestiegen, ein Fabriksort ganz im Sinne von heute, deren Arbeiter-Bevölkerung aber am Alten hing, ja in einem Aufstand von 1791 gegen die «fortgeschrittenen Lehren» der die französische Revolution feiernden Gebildeten sich erhob, zwei Gotteshäuser der von der anglikanischen Kirche sich loslösenden Dissidenter niederbrannte, ebenso wie das Haus des berühmten Predigers und Chemikers Priestley und jenes Hutton. Aber die «reactionären» Arbeiter hielten die Zeit nicht auf. An Stelle der kleinen Werkstätten traten gewaltige Fabriken, die Dörfer der Umgegend verschwanden im wachsenden Stadtbezirk. 1831 hatte die Stadt 150000 Einwohner, 1871 345000, 1891 430000 Einwohner und der Mittelpunkt der Stadt bevölkerte sich mit Statuen, meist Werke des Williamson: da stehen Priestley, Wright, Dawson, Sturge, Mason, Attwood neben Pitt und Watts Nelson, Peel und dem Prinz-Gemahl Albert — und ich muss schon meine Leser auf's Conversations-Lexikon verweisen, wenn sie alle diese Berühmtheiten näher kennen lernen wollen!

Mir aber hat schwerlich etwas den Eindruck der Fremdheit in einer Stadt erweckt, als wenn ich vor einer Reihe von Männern in Marmor und Bronce stehe, die so anspruchsvoll von ihren hohen Sockeln herabsehen und von deren Dasein ich doch meist nichts weiss. So berühmt kann man in Birmingham sein um der Ehre des öffentlichen Denkmales theilhaftig zu werden, ohne dass man bei uns von den grossen Thaten etwas weiss — ausser im Conversationslexikon!

Man macht sehr nützliche Dinge in Birmingham



Sir Edward Burne-Jones pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Liebe unter Vergänglichkeit.



und ist stolz darauf. Zunächst Knöpfe und zwar von einer Reihe grossartiger Fabriken, dann Schuss- und Hiebwaffen; schon Cromwell bezog hierher die Schwerter für seine Rundköpfe. Wenn Krieg irgendwo in der Welt ausbricht, rauchen dicke schwarze Wolken aus den Essen der Toledo Werke, der Albert Werke, der Birmingham Arms Company, wird im Prüfungshaus für Gewehr-Läufe unermüdlich gearbeitet. Weiter giebt's in der Stadt Stahlfedern in ungemessener Zahl, die halbe Welt schreibt mit Birminghamer Federn. Gering war jedoch bis in die fünfziger Jahre das Kunstgewerbe: Erst die weltbekannte Firma Elkington, Mason et Co., welche die galvanischen Niederschläge zur Vervielfältigung alter Prachtwerke der Silberschmiedekunst verwendete und somit zur Durchführung der Stilreform der Siebziger Jahre ausserordentlich viel beitrug, brachte die Bearbeitung der Edelmetalle in Birmingham zu einem Weltruf. Gegen 600 Firmen arbeiten dort Geschmeide- und Silbergeräth und versehen den englischen Markt mit seinen ausserordentlich vielseitigen Bedürfnissen. Freilich liefern die Meisten noch Massenwaaren, wie man sie in jeder englischen Zeitung marktschreierisch angepriesen sieht. Bronce wird nicht minder künstlerisch bearbeitet, Eisen mit grosser Meisterschaft geschmiedet, Glas, Papier-Mâché, Lampen, Wagen werden jetzt in der gewerbfleissigen Stadt gefertigt.



Sir Edward Burne-Jones. Studie.

Es fällt Burne-Jones Jugend in die Zeit des Umschwunges der Fabrikation von Birmingham, des Einzuges der Kunst in die rauchigen Werkstätten. Er war am 28. August 1833 von walliser Eltern geboren. Dass Wales und Irland keine eigene Kunst haben, ja dass der ganze Westen Englands seit dem 17. Jahrhundert durch die Puritaner der Kunst entfremdet wurde, ist ja allbekannt. Wenn man also bei uns frühe Einwirkung auf den «Kunstsinn» als Vorbedingung der Entwicklung eines Künstlers ansieht, Künstler damit zu bilden hofft, dass man Kindern viel Bilder und Bauten zeigt, so ist Burne-Jones ein schlechtes Beispiel hiefür. Vielleicht wäre er nicht so eigenartig geworden, wie er ist, wäre sein Vater statt eines Schulmeisterleins Akademie-Director und sein Geburtsort statt «Brummagem», der Urheimath aller Waaren der Fünfzig Pfennig-Bazare, Florenz oder Athen gewesen. Eine kunstlose Jugend inmitten vom Lärm und Rauch der Massenerzeugung! Als das «Bir



Sir Edward Burne-Jones. Orpheus' Tod.

Copyright by Fred. Hollyer, London.

mingham and Midland Institute» 1857 gegründet wurde, der Anfangs ganz winzige Mittelpunkt der Kunstbestrebungen in der Stadt, hatte Burne-Jones schon längst seinen Fuss weiter gesetzt.

Ein ächtes Kunstwerk allein stand ihm vor Augen, jene Free Grammar School, welche Charles Barry 1834 errichtet hatte. Es ist der kunstgeschichtlich merkwürdige Bau, also von gleichem Alter mit dem Maler. In den Grundzügen gothisch, ist die Façade in den Einzelheiten in jenen der holländischen Kunst verwandten Renaissanceformen gehalten, welche in England in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts heimisch wurden. Da äussert sich ein Vordringen rein britischen Bauwesens gegen den damals allmächtigen Klassicismus. Die Schule war 1552 vom König Eduard VI. gegründet worden und darum wählte Barry für ihren Neubau den Stil von 1552. In keinem anderen Lande hätte man damals ihm hierin zugestimmt. Man war überall zu tief in Gesetzmässigkeit versunken, um den freieren Reiz spielender Formgebung in dieser Bauweise erkennen zu können. Ja in London selbst wäre damals ein solcher öffentlicher Bau unmöglich gewesen. Erst später, bei Barry's Sieg in der Parlamentsbaufrage, kamen die Wünsche nach nationaler Kunst in Fluss, lernte man das örtlich und zeitlich Eigenartige lieben, selbst wenn es den akademischen Regeln ein Schnippchen schlug. Aber lange blieb die Gothik alleinige Siegerin über den Klassicismus. Der heimische Mischstil des 16. Jahrhunderts gewann erst viel später Bügerrecht. So war die erste Aeusserung modernen Kunstschaffens, welcher der junge Burne-Jones begegnete, ein künstliches Rückversetzen in ältere Zeit.

Und dann liegt Birmingham doch nicht in einer Wüste, sondern in der alten Grafschaft Warwick, einem Landstrich, der für die Engländer fast überreich an geschichtlichen Erinnerungen ist: da liegt im Avonthale Combe-Abbey, ein altes Kloster, welches in der Zeit der Königin Elisabeth umgebaut und von Lord Harrington zu einem fürstlichen Kunstsitze erhoben worden war. Hier wohnte Elisabeth, die Tochter James I., Gattin des Winterkönigs von Böhmen, Friedrich's, Kurfürsten von der Pfalz, als Gast des Lord Craven, ihre im furchtbaren deutschen Kriege verlorene Krone beweinend; zwei Stunden davon liegt das alte Coventry, wo die

sagenberühmte Lady Godiva im 11. Jahrhundert ihren Sitz hatte; zwei Stunden weiter Kenilworth, die prächtige Ruine, einst das Schloss Robert Dudleys, Grafen von Leicester, weltbekannt durch Walter Scott's Roman; zwei Stunden weiter Warwick, die gewaltige, vortrefflich erhaltene Burg, eines der grossartigsten Werke bürgerlicher Baukunst des Mittelalters. Und wieder zwei Stunden weiter Stratford on Avon, die Stadt Shakespeare's.

Das sind die eigentlichen Quellen geistiger Erhebung für die in den Dunst und Lärm der Fabrikstadt Verurtheilten. Wer einen empfänglichen Sinn für das Weihevolle hatte, war gezwungen, aus der Gegenwart sich in die Vergangenheit zu versetzen. Das Elend der eigenen Zeit wies auf die Romantik. Rings um Handwerkerfleiss, tüchtige Regsamkeit, aber in eng umgränztem Gebiet, platte Nüchternheit, lärmend geschäftlicher Sinn und abgesehen von dumpfer Frömmigkeit eine völlige Nichtachtung alles dessen was nicht dem Augenblicke dient, draussen im Avonthale eine feierliche Grösse und Stille, der gewaltige Zug einer zeitlich fernen Welt, die aber doch in innerster Seele als die eigene empfunden wurde und dem sie neu erschaffenden Geiste sich so lebendig nahe rückte.

Sir Edward Burne-Jones. Die Göttin belebt.

Wer in Birmingham lebte mit dem heimlichen, seiner selbst nicht sicheren Wunsch nach Kunst, der konnte Befriedigung nur in der Vergangenheit finden. Ein fein gestimmter Junge wie Burne-Jones besuchte daher gern seine Grammar-School, lernte mit Liebe die klassischen Sprachen, vertiefte sich in die Sagenwelt der Alten, ja mit besonderem Eifer in die Sprachwissenschaft, so dass ihm völlig der Wille geschah, als er 1852 mit Hilfe einer Unterstützung das Exeter College in Oxford bezog, um dort Theologe zu werden. Dort traf er am selben Tage mit einem anderen jungen Mann, auch angehendem Theologen von Walliser Eltern ein, der für ihn von höchstem Einfluss wurde, William Morris. Die englischen Kunstschriftsteller betonen die keltische Herkunft beider junger Männer mit Vorliebe: denn diesem Keltenthum schreiben sie die Kraft der Einbildung, die Stimmungstiefe im britischen Wesen zu. Wenn man englischen Lesern erzählt, dass ein junger Mann die Universität Oxford bezogen habe, ja wenn man ihnen das betreffende College nennt, in das er eintrat, so ist ihnen alsbald ein Bild der Umgebung gegeben, etwa wie ein Deutscher weiss, dass es ein Unterschied ist, ob man in Jena



Sir Edward Burne-Jones. Studie.

und Tübingen, oder in Berlin und Wien studire, ein Unterschied weniger hinsichtlich der Lehrkräfte, als hinsichtlich der äusseren Einflüsse, welche auf das Leben des in seinem bildsamsten Alter Befindlichen einwirken. Und wenn man auch nur von ungefähr Oxford kennt, kann man dessen Einfluss auf ein empfängliches Gemüth verstehen.

Die Stadt Oxford ist nicht eben unbedeutend, aber sie tritt völlig zurück hinter der Universität oder richtiger hinter den Collegien, welche längs der Hauptstrassen in behaglicher Breite sich ausdehnen. Jedes Colleg eine Welt für sich, und kaum eine kleine zu nennen: Ein Kreuzgang umspannt den englisch grünen Rasenplatz für das Lawn-tennis-Spiel; kein Kreuzgang in Ruinen, keine unbenützte Sehenswürdigkeit, kein Ding das man an der Seite eines laut sein Sprüchlein hersagenden Führers betritt, sondern ein Gebäu, welches nun schon Jahrhunderte frohem Studentenspiel zuschaut. Daran anschliessend hohe Refektorien und Lesesäle, mächtige Kirchen, feingegliederte Kapellen, schwere Thorthürme. Manches ist noch romanisch, stammt aus dem 12. und früheren Jahrhunderten, die folgenden Zeiten fügten an, bauten aus, schufen Neues, verbesserten ihr Erbe. Nie berührte die Hand eines feindseligen Zerstörers die Bauten. Die Renaissance kam und änderte die Formensprache, aber sie fügte sich in das Bestehende ein. Das Barock kam und baute schwere, massige Werke zwischen die zierliche Gothik. Aber sie empfand so sehr die Gewalt des Alten, dass selbst im 17. und 18. Jahrhundert, vielleicht hier in der ganzen Welt allein, gothisch gebaut wurde. Da ist Christ Church College: An den Wänden der gothischen Halle Bilder von Holbein, der Kreuzgang gebaut unter Cardinal Wolsey, der Thorthurm, von dem herab die grosse Glocke der «Tom» mit 101 bedächtigen Schlägen den Schluss der Collegien verkündet, erbaut 1682. Alles in verwandten Formen, die stilistisch von einander zu unterscheiden Kennerschaft gehört. Allezeit aber gebaut aus vollem Säckel,



Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Cupido und Psyche.





Sir Edward Burne-Jones pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Spiegel der Venus.





Sir Edward Burne-Jones. Studie zu "The Masque of Cupid".

Copyright by Fred. Hollyer, London.

behäbig, vornehm, weitschweifig. In Exeter College kam Burne-Jones gerade in eine lebhafte Bauthätigkeit. 1316 hatte es der Bischof von Exeter gegründet, 1565 war es ausgebaut, 1618 mit der «Halle» versehen worden. 1855 begann der Bau der New Buildings, 1856 der prächtigen Kapelle und der Bibliothek durch jenen englischen Architekten, der auch in Deutschland sich einen Namen machte: G. G. Scott, den Schöpfer der Nicolaikirche in Hamburg, den Sieger beim ersten Wettbewerb um die Planung des Hamburger Rathhauses und Meister eines vielbesprochenen Entwurfes für das Reichstagsgebäude zu Berlin.

Man hätte vor 10, 12 Jahren in Berlin Ach und Weh gerufen, wäre der Reichstag in gothischen Formen, wie Scott vorschlug, errichtet worden; man will bei uns, ausser für Kirchen, vom «finstern» Mittelalter nichts wissen. In England ist das anders. Dort liebt man die heimische Gothik, einen Stil, der weniger romantisch, als klar, verständig, licht gebildet ist, und findet diesen keineswegs mittelalterlich. Scott hat für die modernsten Zwecke diese Stil-Formen gewählt. Zuletzt noch an der Universität zu Glasgow, die an Grösse und Durchbildung mit dem Wiener Rathhaus auf gleicher Stufe steht.

Also wieder kam Burne-Jones in eine Welt, in der das Alte als das Lebendige wirkte. Die Romantik, die ihn umgab, war nicht todt, hatte längst aufgehört Nachahmung zu sein, sie war bereits zu einer jugendlich kraftvollen Ueberlieferung geworden. Wer in Oxford künstlerisch zu denken lernt, verbindet keinen Augenblick, wie unsere Vorfahren es durch Jahrhunderte thaten, mit dem Begriff der Gothik den des Veralteten, Rohen, Kunstfeindlichen. In Oxford ist die Antike das Fremde, Ferne, wie es bei uns die eigene Kunst vergangener Zeit so lange gewesen ist. Was dort an Bauwerken steht, hält meines Ermessens an künstlerischer Kraft und an Gedankenreichthum den Vergleich mit deutschen und französischen Werken nicht im entferntesten aus, selbst die Christ-Kathedrale nicht ausgeschlossen. Es fehlt die hohe übersprudelnde reiche Künstlerschaft des deutschen Mittelalters. Aber die dort geübte Gothik hat den gewaltigen Vorzug, dauernd als nationales Gut gegolten zu haben. England ist unendlich viel ärmer an Schöpferkraft gewesen, aber es hat treu zu dem gehalten, was es einmal besass. Gerade unsere grössere geistige Regsamkeit hat uns der eigenen Kunst immer wieder von Neuem entfremdet. So war es früher, so ist's heute!

Man muss den Lärm, das Gedränge der schönheitverlassenen Strassen des Birmingham jener Zeit mit Oxford vergleichen, um des jungen Mannes Stimmung zu verstehen. Es war eine andere Welt, in die er trat. Andere Menschen! In Deutschland kennt man im Grunde nur zwei Arten Engländer. Jene, welche gleich den reisenden Berlinern von der Absicht beseelt scheinen, ihre Heimath den Mitmenschen so unbeliebt wie möglich zu machen. Von diesen wimmelt's in Deutschland. Und dann sehen die Deutschen in England jene Menschenklassen, die in Hyde Park herum reiten und fahren und auf Oxfordstreet spazieren gehen. Und diese erklären dann den Landsleuten zu Hause, dass ein himmelweiter Unterschied bestehe zwischen dem Engländer in London und dem Engländer auf einem Rheindampfer. Der eine sei ein schöner, sorgfältig gekleideter, höflicher Mann, der andere ein grossmäuliger Flegel. In Birmingham wie etwa in Liverpool, Manchester und den übrigen Fabrikstädten lernt man einen dritten Engländer kennen: den, auf welchem durch viele Geschlechter schwere Arbeit lastet. Da sieht man kleine Leute von schlechter Ernährung, dicke Köpfe, gebeugte Nacken, schweren Gang, hängende Arme. Es ist der Schritt von Highstreet in Birmingham in die vornehmen reichen Colleges von Oxford ebenso ein solcher aus dem Arbeiterstand in den Adel, wie er aus der Vorstadtluft in einen Palast fährt: Er stürzt aus einer Welt ohne Vergangenheit und ohne Hoffnung auf Dauer in der Zukunft mitten in ein geschichtliches Dasein. Die geistige Entwicklung Grossbritanniens redet aus den Steinen der alten Universitätsstadt; ihre Blüthe ist eine Hoffnung der Zukunft.



Sir Edward Burne-Jones. Waldnymphe.

So trat Burne-Jones mit seinem Freunde Morris aus dem Nichts in eine Wirklichkeit, die auf Vergangenem beruhte. Es traf sie zugleich aus der Gegenwart ein Laut, der alle Saiten ihrer romantisch gestimmten Gemüther erzittern machte. In einigen Bildern, welche damals in Oxford zu sehen waren, lernten sie erkennen, dass jene Geschichte, die sie in Oxford mit so mächtig stiller Rede anrief, noch lebendig sei. Es waren Arbeiten zweier sogenannter Preraffaeliten, des Gabriele Dante Rossetti und des Holman Hunt. Ein kleiner Holzschnitt, der William Allinghams Gedichte «Elfin mere» schmückte, brachte Burne-Jones zuerst in tiefste Erregung. Er war gezeichnet mit einem aus den Buchstaben D. G. R. verschlungenen Zeichen, einem sonderbaren Räthsel, dem der junge Theologe anfangs vergeblich nachspürte; mehr noch jenen der Gestalten: eine so weiche Hingabe, eine solche Durchdringung von seelischen Empfindungen, ein solches Vergessen des Heute und ein solches Vertiefen in frühere Zeiten, ein so kühnes Auflehnen gegen die modische Schönheit und ein so schüchternes An-

schmiegen an den Gedankenkreis des Mittelalters — eine Kunst, welche das Erwachen jener kunstdurchsetzten Zeit der Lady Godiva, der waffenklirrenden und minneseligen Herren von Warwick wieder erhoffen liess.

Und was der kleine Holzschnitt in Burne-Jones und Morris an Begeisterung geweckt hatte, das vollendeten jene Bilder jener beiden Meister, welche ein Freund der jungen Preraffaeliten, Mr. Combe, erworben hatte: «Das Licht der Welt» von Hunt und «Dante erblickt Beatricen» von Rossetti, erweckten in den beiden Jünglingen den Entschluss, die Theologie aufzugeben und zur Malerei zu schwören, von der sie plötzlich erkannt hatten, dass ihre Aufgabe nicht blos die Ergötzung der Menge, sondern eine tiefe Umgestaltung des nationalen Denkens und Empfindens sei. Die theologische Umgebung hatte sie umsonst mit der Warnung graulich gemacht, dass hinter der Schönheit der Teufel stecke. Sie wollten sie suchen, die Schönheit, sie wollten sie fest umarmen — und Rossetti sollte ihnen den Weg zu ihr zeigen!

Zu Ende des Jahres 1855 ging Burne-Jones nach London. Den Zweiundzwanzigjährigen trieb zunächst ein Gedanke. Er wollte Rossetti sehen, seine Stimme hören, zu seinen Füssen sitzen. Aber er wagte nicht ihn geradewegs aufzusuchen. Er ging in eine Abendzeichenschule, die jener damals unterhielt, und begnügte sich zunächst damit, sein Ideal von Ferne zu betrachten. Erst als ein Nachbar auf der Zeichenbank ihn zu sich zu einem Junggesellenessen lud, zu dem auch Rossetti kam, wurde die Freundschaft zwischen den beiden jungen Männern geschlossen. Denn der «Meister» Rossetti war dem «Jünger» nur um fünf Jahre überlegen. Burne-Jones trat somit in den Kreis der Preraffaeliten persönlich ein, Rossetti stellte ihn dem Aesthetiker Ruskin und den ihm befreundeten Malern vor. Mit einem Schlag stand er inmitten jener Strömung, die er in Oxford mit Sehnsucht von Ferne bewundert hatte.



Sir Edward Burne-Jones. Studie.

Sie ist in neuerer Zeit oft beschrieben worden, diese preraffaelitische Richtung. Damals war sie neu und viel umstritten. Zu Ende der vierziger Jahre tauchten die Maler auf. Sie verfochten in ihren Werken eine Kunst, welche auf jene Ausdrucksmittel verzichtete, die Rafael und seine Nachfolger dem Maler überliefert hatten; welche dort anknüpfen wollte, wo Rafael dies gethan. Man empfing sie mit Zorn und Hohn. Zu Anfang der fünfziger Jahre schien ihr Angriff völlig niedergeschlagen. Selbst ihr litterarischer Vertheidiger, Ruskin, liess lange auf den zweiten Band seines Hauptwerkes «Modern painters» warten. Er war in Venedig, um seine vorher recht mässigen Kenntnisse älterer Kunst zu erweitern. Rossetti lebte zurückgezogen, Holman

Hunt war in Begriff, eine für Jahre berechnete Studienreise nach Palästina zu unternehmen, Millais, der dritte unter den Gründern der Preraffaeliten-Bruderschaft, zu akademischen Ehren gelangt und auf dem Wege sich von dem Bündniss zu trennen. So war nicht nur Rossetti der an Burne-Jones Gebende, sondern der Zuwachs einer so vielversprechenden, jungen Kraft für die ganze Bewegung von Bedeutung.

Wir Deutsche können an die auf ideale Freundschaft begründete Kunstpartei dieser jungen Männer nicht denken, ohne an ihr Vorbild, freilich zumeist ihr unbewusstes Vorbild, erinnert zu werden, nämlich an die in Rom um Peter Cornelius versammelten Gründer jener Kunstrichtung, welche Deutschland in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts beherrschte. Cornelius, Overbeck, Pforr und die anderen «Klosterbrüder von San Isidoro» wollten in Rom vierzig Jahre früher dasselbe erreichen, wie jene in London: Fort von den alten Idealen, fort von einer Schönheit, die sich selbst überlebt hatte, die man in Akademien erlernen konnte und nicht im eigenen Herzen zu empfinden brauchte. So lautete etwa ihr Wahlspruch. Es war eine That, dass sie in ihrer Rathlosigkeit von Rafael zu Fra Angelico und Masaccio abschwenkten, von Raphael Mengs zu Albrecht Dürer. Man muss die ältesten Arbeiten dieser Künstler studiren, um ihnen völlig gerecht zu werden. Man muss zum Beispiel sehen, was Schnorr für ein grosser Künstler war, solange er unmittelbar mit der Offenherzigkeit goldener Jugend vor die Natur trat, mit emsigem Bemühen nach Wahrheits-Erkenntniss; und man muss damit vergleichen, was er schuf, als er, ein «grosser Meister» geworden, sich vor der italienischen Renaissance in Demuthgebeugt, für die Kunst des Aufbaues, der grossen Linienführung, der Zusammenstellung von Menschenmassen die schlichte Redlichkeit selbständiger Empfindung hingegeben hatte. Sie war im Anfang stark und kerngesund, die deutsche Romantik. Es stak ein ausgeprägt künstlerisches Leben in ihr. So lange sie mit voller Kraft die Wahrheit empfand, wirkte sie befreiend. Aber ihr zur Seite stand ein unkünstlerisches Empfindungsleben: Neben dem sinnigen, zarten, fast weiblichen Hardenberg, der mit weichen und kranken Händchen Herrliches erbaute, Wackenroder und sein Einfluss auf die Romantik durch seine «Phantasien über die Kunst». Auch heute ist dies schon dem Namen nach bezeichnende Buch und sein kunstschädlicher Geist noch nicht überwunden, noch heute leiden Künstler und Kritik unter der von ihm ausgehenden Art des Urtheils,

Sir Edward Burne-Jones. Studie.



Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die goldenen Stufen.



welches nicht auf Erkenntniss der Natur und der Bedingungen ihrer Darstellung, nicht auf Sehen und auf Verständniss des Handwerklichen, sondern auf Denken und Empfinden über das Kunstwerk beruht, das nicht verstehen, sondern errathen will, das nicht mit den Sinnen, sondern mit dem Gemüth erfassen will, das nicht die künstlerische Schönheit in Formen erkennt oder in Farben, sondern nur in den von den Formen abzuziehenden Gedanken. Wackenroder begeistert sich nicht für ein Kunstwerk, sondern für Rafael, dessen Werke er nicht vor Augen hatte, lediglich in dem Gedanken, dass Rafael der «Fürst der Maler» heisst. Und Tieck ahmt ihn hierin nach. Man muss Goethe's Jugendschrift über den Münster zu Strassburg mit dem vergleichen, was die spätere Romantik über das mittelalterliche Bauwesen sagte: Bei allem Ueberdrang der Begeisterung bei Goethe ein klares Erkennen der Form und ihrer Absicht, ein künstlerischer Blick; bei Jenen Selbstbeschauung, Betrachtung über die Einwirkung der Form auf die künstlich aufgekitzelte Empfindung, eine Reihe den Formen beigelegter Gedanken, die den schlicht künstlerisch denkenden alten Meistern nie in den Sinn kamen, die aber noch heute in den Köpfen der deutschen Kunstfreunde verwirrend herumspuken. Namentlich in der religiösen Kunst. Es ist, als ob deren Freunde nur mit verdrehten Augen zum Gewölbe einer Kirche hinaufblicken könnten und als seien gewisse menschliche Erfindungen besonders gefeit durch das sie umschillernde Flittergold erhaben-romantischer Phrase.

Nichts hat dieser Art unkünstlerischen Empfindens mehr Abbruch gethan, als die Nothwendigkeit, sie aus Stimmung in That umzusetzen. Seit man einsah, dass aus Gestöhn kein Gedicht und aus Gehimmel kein Gebäu würde und dass man selbst mit «himmelanstrebenden» Formen, mit dem «steinernen Springbrunnen» der Gothik, mit dem «Oratorium in Stein» als mit sehr wirklichen Dingen, sie modelnd und umgestaltend, umspringen müsse, solle aus dem Wunsch ein Werk werden, erst als die Romantik praktisch zu werden gezwungen wurde, wie es ihr mittelalterliches Vorbild auch bei uns gewesen war, kam sie wieder auf fruchtbaren Boden.

In England ging sie einen andern Weg. Dort setzte sie mit Thaten ein und war sie von Haus aus praktisch thätig. Sie erschien nicht als unerreichbar fern, sondern wurde alsbald von herzhaften Kräften aufgegriffen, damit sie lebendig werde. Mit kleineren Kräften,



Sir Edward Burne-Jones. Studie.

denn es war kein Peter Cornelius unter ihren Jüngern, kam sie weiter. Es ist ein grosser Unterschied zwischen Walter Scott und den deutschen Romanschreibern der Romantik, etwa Tieck. Namentlich der, dass Walter Scott noch in der Weltliteratur lebt und jene nur noch nach den ihnen gesetzten Leichensteinen bekannt sind. Das kam daher, dass Scott eine wundervolle Persönlichkeit war, der Gesehenes umgestaltete, während Tieck Erklügeltes sichtbar machen wollte. Er lebte das Leben seines Volkes, er schwebte nicht über ihn. Und so wurde er verständlich; und so kam es, dass man auch Burne-

Jones in England heute versteht, während der ungleich Grössere, Cornelius, bei uns aber nie volksthümlich war.

Die Romantik jener jungen Engländer war freilich nicht mit der des Scott zu vergleichen. Sie entbehrte völlig der Nervenstärke des Schotten und der gesunden Brauchbarkeit. Sie ist grossstädtisch bis in die letzte Faser, nervös, leicht zu Thaten erregt, leicht ermüdet. Sie wurde von Dante'schem Geist bewegt und wollte nicht in jenem Reich der Unterwelt verweilen, wo die ohne Lob und ohne Schande Verstorbenen schmachteten. Der Drang nach Grossem war mächtig, die Sehnsucht nach Seligkeit gross, wie die Sehnsucht nach Erkenntniss der Tiefen der Welt. Aber es waren die Preraffaeliten alle stille Leute, die sich innerhalb ihrer vier Wände, ob sie sich gleich als Engländer fühlen, für die Freiheit der Italiener begeisterten; ob sie gleich über den Weltlauf « aufgeklärt » dachten, doch die Dunkelheit liebten, die Dunkelheit der Ferne, wie des Gedankens, die zwar für Einfachheit schwärmten, aber sich mit allen erdenklichen Bequemlichkeiten umgaben, die zwar eine tiefsinnige Schlichtheit anstrebten, aber den Prunk der Form über Alles liebten. Rossetti, als die ausgeprägteste Sondererscheinung unter ihnen, hat nichts vom Helden. Er ist weichherzig, lenksam, ängstlich zurückhaltend gegen die Welt, giebt sich dafür mit einem wahren Hunger nach Liebe gegen seine wenigen Freunde aus. Er, wie die ihm nahestehenden Dichter, Swinburne an der Spitze, leiden unter den Schwächen der Zeit, sie sind Kinder des Jahrhunderts der tosenden Dampfmaschine, jener Zeit, in der der Mensch übermenschliche Kräfte entwickelte, gegen die er selbst zu Nichts zusammenschrumpfte. Draussen fuhr man mit den Eisenbahnen durch die stille Gotteswelt, war der höchste Wunsch Faust's, dass ein Zaubermantel sein werde und ihn in ferne Länder trüge, Gemeingut aller Handlungs- und Sommerreisenden geworden, Behagen nur noch in den vier Wänden zu finden und in dichterischer Form nur durch sentimentale Selbstverpflanzung in einer besseren Welt zu erlangen.



Sir Edward Burne-Jones. Der Sommer.
Copyright by Fred. Hollyer, London.

Nicht die Dichter, nicht die Maler sind schuld, dass dem so ist. Es gehört heute eine stärkere Natur dazu, als früher, um die Ideale von der Strasse aufzusuchen. Denn die Strasse ist eine andere geworden. Früher schilderte der ein behagliches Treiben nicht ohne dichterischen Reiz, der sie mit redlicher Wahrheitsliebe wiedergab. Heute schildert er ein Hasten, eine Stätte wilder und wüster Kraftausnützung. Der Realismus ist nicht unpoetischer geworden, sondern die Realität hat sich geändert. Wer das Tagesleben poetisch schildern will, muss zumeist lügen, wer Poesie um jeden Preis will, die Wirklichkeit fliehen. Denn sie künstlerisch zu überwinden ist schwer, nur den Grössten möglich. Darüber kann man klagen, aber man thut unrecht, die Klage der Kunst an den Kopf zu werfen. Sie ringt jetzt zweifellos stärker als seit Jahrhunderten. Sie hat eben einen unerhört starken Feind in den Formen unseres Lebens.

Es giebt ja Maler, die sich diesem Feind mit trotziger Kraft entgegenwerfen. Der Lehrer Rossetti's, der Maler Ford Madox Brown, war ein solcher. Hatte der Schüler die Richtung für das Zarte, Nachgiebige, Weltferne,

so ist jener der Mann der Kraft, des Kampfes. Alle Vergleiche zwischen bedeutenden Köpfen hinken ja. Man kann die beiden Engländer nicht mit deutschen Meistern vergleichen. Aber wenn Adolf Menzel 1810 mit im Cornelius'schen Kreise in dem römischen Kloster gemalt hätte, so wäre er vielleicht in eine Richtung gekommen, wie die des Madox Brown. Das klingt wie Hohn auf Menzel und auf die Nazarener, macht aber vielleicht deutschen Lesern Brown's Kunst bis zu einem gewissen Grad verständlich.

Ich bat vor einigen Jahren den an Thaten und Kämpfen reichen, von äusseren Erfolgen weniger beglückten Meister um eine Aufklärung über sein Verhältniss zur deutschen Kunst. Und da der ausgezeichnete Mann heute nicht mehr unter den Lebenden weilt, so diene ich ihm wohl am Besten, indem ich seinen Brief hier wörtlich abdrucke:

1. St. Edmunds Terrace
London N. W.
Dec. 9. 91.

Dear Dr. Gurlitt!

I shall have much plaesure in answering your questions to the best of my power. Bofore going to Rome in 1845 I had already received some considerable impulse from the German engravings in the Parisian shop-windows. I and my friends, French or Belgian, often discussed them; we did not require to go to Rome for this. I went there for my first wife's health: but there I had the great enjoyment of visiting Overbeck and Peter Cornelius in their studios and both I had the profoundest admiration for. This is a belief in which I differed essentially from the young Prerafaelites (P. R. B's.) and that most ignorant and most pretentious of «charlatans» Ruskin. Rossetti and Holman Hunt, however, shared my belief in our great painter Maclise, whose artistic education was however so bad, that it was only in his later years that he developed his greatest powers as in his water-glass of Trafalgar in the houses of parliament. The only pupils I had were Rossetti, Miss Marie Spartali, now in Rome married to Mr. Still-man, the Times Correspondent, and Harald Rathbone, who showed much feeling for colour. Besides there were then painting in my studio my son Oliver, who died before he was 20, after turning novelist and my two daughters, Mrs. Rossetti and Mrs. Francis Hueffer, the widow of our well known and lamented Wagnerian critic. By all the others I could show your works, if you favoured me by calling here.

When I was in Rome, except the two great Germans just above mentioned, I saw no one but the Doctor: My poor wife was dying all the time. I see, with full appreciation, that you yourself had your origin and (as we most of us do) probably gained much from the distinguished circle by whom you were surrounded. Should you want any more matters elucidated do not pray scruple to ask me.

Very truly yours

Ford Madox Brown.

Sir Edward Burne-Jones. Die Treue.
Copyright by Fred. Hollyer, London.

Der Brief giebt einen Einblick in das Leben des trefflichen Künstlers und weist auf die innige Berührung, welche in dem Kreise der Geistesgenossen herrschte. Eine Tochter Brown's heirathete Rossetti's Bruder William Michael, einen Kunstkritiker von Ruf, einen der literarischen Vertheidiger der Schule, die andere Tochter jenen Literarhistoriker, der unter anderem das geistvolle Vorwort zu der in der Tauchnitz-



Sir Edward Burne-Jones. Studie.

Ausgabe erschienenen Sammlung von Rossetti's Gedichten schrieb, den eifrigsten Kämpen für die Romantik Richard Wagner's in England. Er mochte empfinden, dass die Strömung, welche von Brown ausging, mit jener, welche Wagner's geistige Gewalt erregte, gleiche Ziele hatte. Aus einer rückwärts gewendeten Kunst sollte eine solche der Zukunft werden. Das Alte sollte als Stimmungswerth benützt werden, um aus der Wahrheit hervor das Neue, die Kunst der Zukunft zu schaffen.

Die Romantik war bei den jungen Preraffaeliten Englands wahrheitsuchend und neuartig, realistisch und modern, obgleich man ihr nachahmende Alterthümelei vorwarf.

Auch Burne-Jones hat deutsches Wesen berührt. Eine seiner ersten Arbeiten, die er unter Rossetti's Aufsicht ausführte, war «The Nibelungenlied». Leider kenne ich sie nicht. Sein Freund Morris hatte ihn mit der deutschen Heldensage vertraut gemacht und auch Rossetti war damals mit deutschen Dichtungen beschäftigt. In der Folgezeit war Burne-Jones viel mit der Sage vom heiligen Gral beschäftigt; König Arthur's Hof und Sir Lancelot's Thaten erfüllten seinen Gedankenkreis. Es handelte sich dabei für ihn im Wesentlichen um Illustrationen zu den Dichtungen. Die eigene Gestaltungskraft tritt noch wenig hervor. Und wo sie erscheint, mahnt sie in der Form an den Lehrer, an Rossetti.

Der von diesem geregelte Lehrgang ist für die Kunstauffassung der Schule bezeichnend. Der nun dreiundzwanzigjährige Schüler hatte, als er sich seinem neuen Freunde anvertraute, noch nie einen Pinsel in der Hand gehabt, auch noch nie gesehen, wie man ihn führt. Der junge Lehrer hielt es aber trotzdem nicht für richtig, ihn im eigentlich Handwerklichen zu unterweisen. Er hielt nichts von der Art der Akademien, einen Anfänger straks vor die Antike zu setzen, da man so vor ihm ein Ideal aufrichte, welches weit über seine Auffassungskraft gehe; entweder nütze er sich an ihm ab oder es meistere ihn und treibe alles Leben und alle Persönlichkeit aus ihm. Sie gebe ihm einen Stil, ehe er gelernt habe, Buchstaben zu schreiben. Kein Wunder dass die Werke matt und kraftlos hervorkommen. Man lasse ihn zuerst sich selbst auf seine Weise ausdrücken, wenn gleich der Satz, den er vorbringe, hinkt, lasse ihn erst selbst seine Kräfte gebrauchen, und wenn er mit ihnen erst etwas anzufangen weiss, dann mag er ein Jahr den Alten weihen, wenn er die Zeit dazu hat. Dann wird er erkennen die Alten, die ihre Kräfte genützt haben und wie sie mit ihnen die Schwierigkeiten überwanden, welche ihm selbst sich gegenüberstellten.

Und so wurde es denn zwischen Lehrer und Schüler im Wesentlichen gehalten. Burne-Jones musste sich hinsetzen, zeichnen und malen, sich selbst helfen. Einmal gab der Lehrer ihm einige Skizzen zum Studium mit. Als er dann nach Monaten im Atelier seines Schülers sah, dass diese wie Heiligthümer bewahrten Blätter



Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Pan und Psyche.





Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Verkündigung.



in dessen eigenen Bildern sich wieder erkennbar machten, zerriss er seine Arbeiten, ohne ein Wort zu sagen. Auch seine eigene Kunst sollte den jungen Mann, dessen Kraft er wohl erkannte, nicht beeinflussen: Rossetti spürte, dass Burne-Jones auf eigenen Füssen zu stehen vermöge: Das System hatte sich an ihm bewährt.

Langsam hat sich Burne-Jones Selbständigkeit und mit dieser Anerkennung erworben. Es ist sehr lehrreich, zu beobachten, wie die Künstler sich und ihre Gedanken beim englischen Volke durchsetzten. Sie mieden fast alle die Ausstellungen, wenigstens die der Akademie. Man sah ihre Bilder selten, man schrieb auch in Zeitungen nicht viel über sie, seit der erste Zorn verraucht war und die Tageskritik mit jenem Gefühl des Sieges sich wieder zur Ruhe begab, welches der Hund des Bahnwärters hat, wenn er durch sein Kleffen hinter dem Eisenbahnzug diesen in die Flucht geschlagen zu haben glaubt. Aber es verbreitete sich langsam die Kunde, dass da etwas ganz Besonderes im Stillen vor sich gehe; Einblicke hier und dort stärkten die Neugierde. Rossetti lebte zurückgezogen, war nach dem ersten Lärm bei seinem Auftreten vergessen, die anderen Preraffaeliten waren zersprengt, die Bruderschaft längst erloschen. Aber die geistige Richtung wirkte und lebte weiter. Dem jungen Mitglied der Bruderschaft war nun eigentlich die Aufgabe gestellt, die neue Kunstart aus der einer Secte zu jener eines Volkes zu machen. Es hat lange gedauert, ehe dies gelang.

Noch vor vier, fünf Jahren kam ich, als ich über die Preraffaeliten und unter ihnen über Edward Burne-Jones Studien machte, um ihn und seine Art deutschen Kunstfreunden nahe bringen zu können, bald in nicht geringe Verlegenheit. In England war mir sein Name so oft genannt, fand ich eine so starke Begeisterung für seine Werke, dass ich nicht zweifelte, es müsse das litterarische Material zur Darstellung, wenigstens seines äusseren Lebensganges, sowie der Stellung, welche seine Kunst im Empfinden der benachbarten Nation einnehme, überall, also auch in Deutschland zu finden sein. Dass die Werke eines Aesthetikers, wie Ruskin, des Vertreters der auch von Burne-Jones gepflegten Geistesrichtung in der Kunstwissenschaft, seit einem Menschenalter eines der gefeiertsten Schriftsteller Grossbritanniens, in unseren öffentlichen Bibliotheken genügend vertreten sein mussten, darüber war ich erst recht nicht im Zweifel.

Ich hatte mich bitter getäuscht. Es mag wohl irgendwo in Berlin und Dresden Ruskins Hauptwerk: «Modern painters» zu finden gewesen sein — ich habe es aber trotz mancherlei Umfrage nicht gefunden. Die Nachrichten über Burne-Jones sammelte ich aus einem Aufsatze von Rod in der Gazette des beaux arts, sowie aus solchen von Sidney Colvin und F. G. Stephens im «Postfolio», einem vortrefflichen englischen Kunstblatte, das ich aber auch nur in einer einzigen Berliner Bibliothek antraf. Die in Deutschland zumeist gehaltene Zeitschrift gleicher Art, das «Art journal», erwies sich als ausserordentlich unergiebig; es bot nur Stoff in negativem Sinn: Nämlich kritische Seitenhiebe auf die Schule der Preraffaeliten und, abgesehen von einem kurzen Zeitraum, in welchem sie Ruskin Gelegenheit gab, seine Ansichten zu entwickeln, eine Sammlung von Aeusserungen des «gesunden Menschenverstandes» in seinem Widerspruch gegen die «Verrücktheiten» der von ihm erst in jüngster Zeit für voll genommenen Richtung. Also ungefähr in's Malerische übertragen das, was die «besonnene» deutsche Kritik über Richard Wagner gesagt hatte.

Der gesunde Menschenverstand ist nun leider bei mir etwas in Missachtung gekommen, seit ich mich bemüht habe, ihn in seiner Anwendung genauer kennen zu lernen. Ich glaube die rechte Formel gefunden zu haben, um ihn zu umschreiben: Es ist der Verzicht auf das tiefere Eindringen der Gedanken in eine Sache, das Schliessen von lediglich augenfälligen Beobachtungen auf den ursächlichen Zusammenhang. Wenn ein Rind auf grüner Weide Tag für Tag grünes Futter frisst, so sagt mir der gesunde Menschenverstand, es müsse inwendig grün aussehen, also etwa grünes Fleisch bekommen. Erst eine beim Fleischer gemachte weitere Beobachtung, die ausserhalb des gesunden Menschenverstandes liegt, vielmehr auf Erfahrung beruht, kann diese Ansicht erschüttern, den gesunden Menschenverstand von seinem Irrthum heilen.

So konnte mich denn auch der Verstand des «Art journal» nicht irre machen, welches dem Preraffaelismus in allen Tonarten die Berechtigung absprach, weil seine Werke anders aussehen, als sie bei der in England üblichen Kunstfütterung hätten erscheinen müssen.

Heute, wenige Jahre später, liegt die Sache anders. Schon mit dem Tode des eigentlichen Begründers der preraffaelitischen Schule, Dante Gabriele Rossetti,



Sir Edward Burne-Jones. Studie.

(1882), endete für England die Schärfe des Kampfes. Nicht minder war die vermittelnde Stellung des wohl gefeiertsten unter den lebenden englischen Künstlern, John Everett Millais, eines Mannes, der aus der Strenge eines Grundsatzes zum lebendigen Menschenthume sich entwickelte, von hoher Bedeutung für das Verständniss seiner und seiner Freunde älterer Werke geworden; und schliesslich vollzog sich in der immer stürmischer werdenden Bewunderung der Arbeiten Burne-Jones der Umschwung. Man hatte gelernt, den Erfahrungssatz, dass auch diese Kunst ihr Recht für sich habe, in den «gesunden Menschenverstand» aufzunehmen und ist nun, der abscheulichen Unduldsamkeit dieser Denkform gemäss, bald so weit, demjenigen den Verstand abzusprechen, der von Preraffaelismus nicht als einer daseinsberechtigten Sache spricht, der nicht weiss, dass Grünfutter rothes Fleisch gibt.

Seither haben sich auch die Schriftsteller des Malers vielseitig angenommen. Vor mir liegt eine ganze Litteratur über ihn. Ein stattliches Buch von Malcolm Bell, umfangreiche Aufsätze von Cosmo Monkhouse in Scribners Magazine, von Julia Cartweight als Weihnachtsnummer des Art journal und der Abschnitt in Muther's Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert.

In Deutschland ist meines Wissens nur einmal ein Bild von dem Meister, die «Verkündigung Mariae», gesehen worden, auf der Berliner internationalen Ausstellung von 1886. Wenn Burne-Jones die Kritiken gelesen hätte, welche damals über seine Arbeiten in der Stadt der Intelligenz geschrieben wurden, so dürfte man nicht eben erstaunt sein, dass er nicht öfter bei uns ausstellte. Er wurde eben nicht verstanden und hatte daheim bereits eine hinreichend grosse Gemeinde, um auf die Anerkennung der Berliner verzichten zu können. Mein Bruder, Fritz Gurlitt, war es gewesen, der damals als Bevollmächtiger des Berliner Ausstellungs-Vorstandes Burne-Jones zum Herübersenden seiner Bilder veranlasst hatte. Mir ist deutlich in Erinnerung, mit welchem Aerger er die Urtheile unserer Akademiker und sonstiger Kunstweisen über den «närrischen Kram» über sich ergehen liess. Es hing schlecht, das Bild, und trotzdem wurde es «sehr bemerkt». Es war eines der Hauptzielpunkte für geistreiche Leute, die ihren Witz zeigen wollten, vor ihm der lustigste Platz in der Ausstellung, wo man immer ein fröhliches Lachen hören konnte: «Spleenig — nein! — sagen Sie selbst? Die Engländer sind doch zu verrückt!» Kaum über Böcklin und Klinger ist von denselben Leuten mehr gelacht worden, als über den überseeischen Gast.

Ich sah dann wieder eine ganze Reihe von Werken des Meisters auf der Jubiläums-Ausstellung zu Manchester 1887: Eine der seltenen Gelegenheiten, ein umfassendes Bild nicht nur seines Schaffens, sondern auch seiner Stellung inmitten der ganzen britischen Kunst zu gewinnen und zugleich Gelegenheit, sie auch in der Kritik ihrer Volksgenossen kennen zu lernen. Und da fand ich sehr merkwürdige Urtheile, welche mich über den Unverstand der Berliner theilweise trösteten. Der Professor für Malerei an der Londoner Akademie, J. E. Hodgson, hatte ein kleines Buch geschrieben, das am Eingange in die Ausstellungshalle verkauft wurde: «Fünfzig Jahre britischer Kunst», eine Arbeit von zumeist ausserordentlicher Feinheit und Vielseitigkeit des Urtheils. Und da las ich über Jones und den grossen Georg Frederick Watts: Sie seien die Propheten und hohen Priester des Neo-Preraffaelismus, einer späteren Entwicklung des ursprünglichen Triebes; aber sie schüfen entschieden archaistisch in der Form und erschienen unklarer

(more diffuse) in ihrem Stil als die ältere Schule; sie hätten weniger mit individuellen und mehr mit allgemeinen Gedanken zu thun. Die Dinge, welche sie malen, ständen niemanden um seiner selbst willen nahe: Märchen, die ihren Ursprung in der schöpferischen Gewalt haben, welche einen geistvollen Mann überkommt. Aber da sei kein Individualismus, kein Zusammenfassen von Dingen, die menschliche Theilnahme erwecken. Sie greifen nicht in's Leben und erwecken nicht die Empfindungen, sie gehören ausschliesslich in das Reich der Gedanken; sie stellen nicht dar, was das Volk denkt und fühlt, sondern was die Maler über Denken und Fuhlen ergrübeln. Jones geht auf Gozzoli, Botticelli und Ghirlandajo, Watts auf Correggio und Tintoretto zurück. Hohe Gaben, ein dichterisches und erhabenes Gemüth werden ihnen Beiden freilich zugestanden und Jones' Werken besonders ein grosser Reiz der Farbe und meisterhafte Feinheit der Handführung nachgerühmt. Aber das griechische Ideal der Frauenschönheit sei voller und runder gewesen, als die Formen seiner Göttinnen und es würde künstlerischer und folgerichtiger gewesen sein, eine griechische Mythe auch in griechische Form zu übersetzen.



Sir Edward Burne-Jones. Die Nacht.
Copyright by Fred. Hollyer, London.

Als auch hier ein ähnlicher Ton wie in Berlin, die Unfähigkeit sich über das Anerzogene zu erheben, selbst bei einem mit künstlerischen Dingen so vertrauten Manne, der kurz vorher, bei der Besprechung der Werke Millais' und Rossetti's, sich als selbst von diesen beeinflusst bezeichnet hat.

Ich nahm die Zeitungen in die Hand, um zu sehen, was Kleinere in England über den Meister sagen. Der «Manchester Courier» veröffentlichte eingehende Besprechungen eines Mannes, der wohl ein offenes Auge, nicht aber jene innige Vertrautheit mit dem Kunstschaffen besass, die bei einem Maler wie Hodgson selbstverständlich ist. Er spricht in seinen mehr beschreibenden, als zergliedernden Aufsätzen mit Bewunderung von Burne-Jones und rein geschichtlich von den Anfeindungen, welche dieser einst erfahren habe, als von einer längst vergangenen Erregung. Es hätte vor vielen Jahren, als Jones die Fenster der Christ Church Kathedrale in Oxford malte, freilich nur Wenige gegeben, die ihn verstanden, und der gegen diese Werke gerichtete Sturm sei damals gross gewesen. Nun aber redet der Kritiker von der Eigenart des Meisters als einer bestehenden Thatsache, deren Gewalt man sich nicht entziehen könne. Diese Thatsache war für ihn geschaffen, seit der Landschaftsmaler Birket Foster für den jungen Maler eintrat; denn Birket Foster ist eine Macht in England, eine der be-



Sir Edward Burne-Jones. Circe.

liebtesten künstlerischen Persönlichkeiten, dessen Geist der Engländer auf jeder sonnenbeschienenen Waldwiese und an jedem erlenbeschatteten Wegrain sieht, einer der glücklichsten Wegweiser in die Schönheit der heimischen Landschaft. Wir haben kaum einen Landschafter, der so deutsch ist, wie Jener englisch. Dass man ihn bei uns nicht kennt, ist eben ein Zeichen seiner Kraft. Den Deutschen gefällt er nicht und will er wohl auch nicht gefallen. Aber drüben wusste man, dass wen Birket Foster liebe, national und anheimelnd sein müsse.

Und er war nicht der Einzige, der für die sonderbare Kunst eintrat. Die meisten freilich bekreuzigten sich vor ihr. Wie Rossetti, so fand Burne-Jones die älteren Künstler und die Menge der Kunstfreunde keineswegs geneigt, ihre Werke willig hinzunehmen: Hodgson's Urtheil ist nur das verhallende Echo eines Kampfes mit harten Worten.

Ruhige Stetigkeit kam in Burne-Jones' Kunst dadurch, dass er nicht gezwungen war, auf die Trödelmärkte der Ueberproduktion, die Ausstellungen, zu gehen, auf welchen jeder Hans Narr mündlich und schriftlich sein «Urtheil» abgiebt. Sein Oxforder Studiengenosse Morris, nun selbst ein Maler, doch ein solcher, dessen Bilder nie an die Oeffentlichkeit kamen, zugleich einer der ersten Dichter Englands, bot ihm Beschäftigung. Dieser hatte in «The defence of Guinevra», seiner ersten 1858 erschienenen grossen Dichtung, ein ächtes Stück Schule gegeben und auf dem Umwege über die Dichtung den Geschmack seiner Landsleute erobert. Glänzend geschrieben und realistisch empfunden, spielt das Werk doch im Mittelalter, ist es umgeben von einer mit feiner Kennerschaft und gediegenem Wissen aufgebauten alterthümelnden Welt. Der Vorwurf war durchaus neu, fein zugespitzt, beeinflusst von der die Mitte des Jahrhunderts so lebhaft beschäftigenden Frauenfrage, das Ganze ein Kampfspiel zur Erweiterung der Rechte der Liebe. Aber es ist ein «aesthetisches» Spiel, ein solches, das im Ton der «guten Gesellschaft» gehalten ist. Die

Sir Edward Burne-Jones pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

„Le Chant d'Amour.“



starken Knochen und die Glut der Sinnlichkeit Wagnerscher Dichtung hat dieses Werk freilich nicht und bekommt sie auch nicht durch die Vorliebe für nordisches Reckenthum, aber sie ist von hoher Feinheit, wunderbarer Stimmung, meisterhaft mehr im Ton, als in der Zeichnung.

Der romantische Maler-Dichter konnte aber auch sehr praktisch sein, er dichtete nicht nur auf dem Papier Stimmung, er lernte sie in Wirklichkeit zu übersetzen. Und die Art, wie er dies that, ist ächt englisch. Er gründete im Jahre 1863 als reicher Eltern Sohn eine Fabrik für Kunstgegenstände, die bald einen mächtigen Einfluss auf die Gestaltung der Wohnungen ausübte. Nach zwei Richtungen rechnete er hiebei vor allem auf Burne-Jones' Hilfe: bei dem Herstellen von Glasgemälden und von Gobelins. Ein grösseres gemeinsames Kunstunternehmen mag den Gedanken angeregt haben: Eine Gesellschaft «alter Herren», wie wir sagen würden, unterhielt seit 1823 in Oxford einen Club «The Oxford Union Society». Tüchtige Architekten, Deane und Woodward, bauten 1856 für diese eine Bibliothek und einen Verhandlungssaal. Rossetti erhielt den Auftrag, die Bibliothek mit Fresken aus dem Leben König Arthurs auszumalen. Unter den Malern, die er hinzuzog, waren neben Val Princep, Arthur Hughes auch Burne-Jones und Morris. Aus Unkenntniss mit der Technik verunglückte das Werk. Die Nothwendigkeiten im Leben machten sich geltend. Man musste das Handwerk lernen und dazu bot nun die Fabrik von Morris & Co. die Hand.



Sir Edward Burne-Jones. Der Glaube.
Copyright by Fred. Hollyer, London.

Schon hatte Burne-Jones einen gewissen Ruf im Entwerfen für Glasfenster. Die erste grössere Arbeit führte er, nachdem er Italien besucht hatte, 1859 wieder für Oxford aus, eine Reihe von Bildern aus dem Leben des heiligen Frideswide, des sagenhaften Gründers der Kirche. Fehlerhafte Maassangaben durch den Architekt Woodward sollen der Grund der unklaren Wirkung dieser Fenster sein. Auch sie riefen viel Aergerniss hervor: Auf eine solche Strenge des Stiles war man in England nicht gefasst, das bisher seine Bestellungen an Glasfenstern meist in München hatte ausführen lassen. Eine zweite Fensterreihe für die alte Waltham Abtei von 1861 scheint den Plan bei Morris zur Reife gebracht zu haben, diesen Kunstzweig zu höherer Blüthe zu bringen, als bisher in England möglich war.

Dieser hatte inzwischen eine gute Schule durchgemacht: Er war in die Werkstätte des Architekten Street eingetreten, der in deutschen Fachkreisen zumeist bekannt ist durch sein vortreffliches Buch über die mitteralterliche Kunst in Spanien, in England aber als einer der geistvollsten Pfleger der Gothik hohe Ehren geniesst. Nun nahm Morris die Glasmalerei selbst in die Hand. Seit 1861 zeichnet Burne-Jones alljährlich eine ganze Reihe von Kartons für diesen Zweck. Und da jeder von diesen mehrmals ausgeführt worden, ist Burne-Jones' Kunst in Hunderte von Kirchen Grossbritannien's und Amerika's eingedrungen, ja geradezu zur kirchlichen für England geworden.

Das englische Kirchengebäude scheint wie für die Glasmalerei besonders geschaffen, wenigstens die Mehrzahl jener, welche in neuerer Zeit entstanden. Die von der «Aufklärung» erzeugte geistige Leere und die durch die Fabrikarbeit bewirkte Anhäufung von Arbeitern, welche

der sittlichenden Anregung entbehrten, führte zu einer Bewegung, welche die Vertiefung der Lebensanschauungen und die lebhafte Steigerung des kirchlichen Bedürfnisses zur Folge hatte — eine gleiche Bewegung, wie sie jetzt in Deutschland mehr und mehr Boden fasst. In England ist sie seit dem Anfang dieses Jahrhunderts wirksam und äussert sich unter anderem im ausserordentlich regen Eifer für den Kirchenbau. Man erkannte, dass es im protestantischen Kirchenbau zunächst darauf ankomme, die Gemüther zu gewinnen, nicht die Sinne zu fesseln. Man schlug überall den Weg ein, möglichst viele, aber kleine Kirchen zu schaffen und jede von diesen nicht im Sinne der Monumentalität, sondern im Sinne traulicher Wohnlichkeit einzurichten. Unzählige Male wurden die Architekten vor dieselbe Aufgabe gestellt: an ein bescheidenes Schiff meist ohne Emporen einen rechtwinkligen Chor anzubauen, dessen Ostwand ein Altartisch und darüber ein grosses Fenster zu zieren habe. Und jedesmal ging der dem ausführenden Künstler gestellte Wunsch dahin, er solle die einfache Aufgabe so zu gestalten suchen, dass sie sich doch von den übrigen Lösungen unterscheide, etwas Eigenartiges besitze, ebenso wie jeder Verständige will, dass sein Zimmer nicht genau so aussehe, als das des Nachbarn.

Und da bot denn jenes Fenster im Osten, im Angesicht der Gemeinde, das wirkungsvollste Mittel. Meist ist es der einzige Ort, an welchem höhere Kunst angewendet wird. Man liebt in dem von puritanischem Geiste noch stark durchsetzten England Ueberladung nicht, man fürchtet sich eher vor den Fallstricken weltlicher Lust, welche in der Kunst verborgen liegen könnten, In einem Lande, in welchem die Langweiligkeit die meist geübte Tugend ist, weil die Lustigkeit als Laster verdächtigt wird, wirkt natürlich ein Stück eigenartiger Kunst inmitten der Leere besonders kräftig. Und so ist denn die Kunst Burne-Jones' gerade in den Augenblicken, in welchen christliche Herzen am empfänglichsten für das Schöne sind, beim Gottesdienst, tausendfältig den Kirchgängern vor Augen gestellt. Und Kirchgänger ist in England bekanntlich Jeder, der auf »Achtbarkeit« hält.

Das ist ein sehr schwer wiegendes Element. Wir Deutsche haben stärker begabte Künstler, Männer von kräftigerer Eigenart als Burne-Jones ist. Aber ihre Kunst überträgt sich nicht in's Leben. Unsere Geistlichkeit kreuzigt und segnet sich vor ihr, katholische wie protestantische; sie flieht zurück in eine Kunstwelt, die bei aller einstiger Grösse doch für uns todt ist. In England hat Burne-Jones seine Kunst in zahllosen Mitempfindenden lebendig zu machen verstanden, ebenso wie es bei uns vor einem Dreiviertel-Jahrhundert Overbeck that. Aber wenn der Anschein nicht trügt, wird man in Zukunft in England von der Kunst nicht verlangen, sie solle bei Burne-Jones stehen bleiben. Man wird begreifen, dass wenn der Ewige auch unwandelbar ist, doch unsere Vorstellung von ihm sich wandelt und dass daher eine christliche Herzen packende Darstellung Christi von Jahrhundert zu Jahrhundert anders aussehen muss. Nicht den «historischen» sondern den lebendigen Christus soll ächte religiöse Malerei schaffen. Overbeck blieb bei uns der Maler für ästhetisch gebildete Leute, Burne-Jones' Weise ist drüben im Begriff, den Volksgeschmack zu bilden.

Die Formen der neuen Kirchen sind bei weitaus der Mehrzahl gothisch. Wir empfinden einen Gegensatz zwischen diesen Formen und dem Tagesleben; wir lächeln über einen gothischen Bahnhof, einen gothischen Kandelaber für elektrisches Licht, während wir beides in den Formen des 16. Jahrhunderts auszuführen für durchaus berechtigt halten. Es ist also diese Empfindung nicht eine begründete, sondern nur eine angewöhnte. Brunnelesco und Holbein wussten so wenig von der Dampfkraft wie Phidias und Meister Erwin: Eine «stilvolle» Gaskrone ist gleicher Unsinn in Gothik wie in Renaissance, wenn man bei ihrer Gestaltung im Auge hat, sie solle «wie alt» aussehen. Aber jeder Stil ist recht, wenn er die Mittel giebt, die eigenen Gedanken auszudrücken. Und hierin ist die Gothik den Briten ein höchst bequemes und passendes Mittel geworden. Kein Mensch denkt mehr daran, sich beirren zu lassen in Bildern einer Form, eben weil «die Alten» dies nicht kannten. Jede ist recht, jede passt, China und Griechenland, Japan und Frankreich, alle bieten Stoff, um aus ihnen britische Erzeugnisse zu schaffen. Wie die Engländer nicht einen Augenblick zögern ein Fremdwort sich anzueignen, weil die läppische Gelehrsamkeit sie nicht plagt, das Wort «richtig» auszusprechen, so handhaben sie auch die Formen. Der Mann, der Pompeji Pömpijei und Amalfi Emmelfei ausspricht, dem schadet es nicht, Fremdes in sich aufzunehmen, da er es rücksichtslos national verarbeitet.

So ist auch Burne-Jones' Gothik eine solche, dass unsere Kirchenbaumeister wohl schwerlich sie für voll gelten liessen. Sie würde ihrem Empfinden nach zu

modern sein. Der Maler aber hat der Gothik und den Glasgemälden viel zu danken und zwar erstens den monumentalen Zug seiner Kunst. Glasgemälde haben ihre bestimmten Gesetze: Sie sind gebildet aus einer durch Zinnumrahmungen zusammengehaltenen Mosaik bunter Theile. Jene Umrahmung bildet eine sehr kräftige, schwarz erscheinende Umrisslinie. Innerhalb der Glastheile sind die Abtönungen nur dadurch möglich, dass durch das Schwarzloth ein Theil dunkler erscheint, während an anderer Stelle das freie Glas in voller leuchtender Farbenpracht wirkt. Man kann ja wohl auch Farben mischen, das heisst einen Ton in sogenanntem Ueberfangglas auf den anderen setzen, doch nur auf Kosten der Haltbarkeit des Werkes.



Sir Edward Burne-Jones. Studie.

Nun ist Burne-Jones' Kunst so recht der Glasmalerei angepasst. Die Umrisslinie (outline) ist das, was die Engländer an seinen Entwürfen zumeist schätzen. Er zeichnet seine Figuren so, dass sie durch ihren Umriss schon verständlich werden. Meist steht jede für sich, selbst in seinen Bildern. Ueberschneiden sie sich, so thun sie es in einer Weise, dass jede Figur doch für sich verständlich bleibt.

Noch ist keine Geschichte der Komposition geschrieben. Aber ihre Grundzüge sind leicht erkennbar: Zuerst werden wie im Relief aller Frühkunst die einzelnen Figuren geradlinig neben einander gestellt. So erscheinen sie in Assyrien und Egypten, wie auf den Flügelaltären und bunten Fenstern der Gothik. Dann sucht man die Beziehung von Gestalt zu Gestalt durch künstlerische Vereinigung zu einem Aufbau auszudrücken, dessen Linien auf einander hinweisen. Die Gestalten neigen und beugen sich gegenseitig zu. Zur Zeit der italienischen Frührenaissance gruppirte man sie dadurch, dass man eine Gestalt höher als die andere stellte, die übrigen sie künstlerisch hoben, wie man etwa Prunkgeschirr auf einen Schauschrank aufbaut. Später rücken sie dichter zusammen, die Pyramidengestalt war aus Gliedmassen gebildet, die Linien greifen von Gestalt zu Gestalt über. Die Bewegungen der Menschen sind nicht mehr frei, sondern bedingt von der Komposition. Das Bild wird einheitlicher auf Kosten der Wahrheit, die Stellungen werden erzwungen, die Körper zu Massen, die Glieder zu Linien herabgedrückt. Rafael vollendet diese Kunst der Komposition und das war eine grosse That. Aber die Späteren haben sie durch Nachahmung nicht zu vergrössern gewusst.

Sir Edward Burne-Jones. Studie.

Wer einen grossen Gedanken hatte, dem ist die Welt dankbar; wer dann denselben Gedanken hundertmal nachredet, dem gebührt nicht derselbe Dank, mag der Gedanke auch an Werth dauernd, mag er sogar unverwüstlich sein.

Burne-Jones ist in nirgends mehr Preraffaelit als in der Komposition. Er verzichtet auf die Pyramide und auf die künstlerischen Eroberungen Rafael's, namentlich in seinen bunten Fenstern. Man muss an anderen Zeichnungen sehen, wie sauer es sich die im Sinne Rafael's entwerfenden Künstler werden lassen, zwischen die starren lothrechten Linien der vieltheiligen gothischen Fenster ihre breitbasigen Figurendreiecke einzuschieben. Burne-Jones hat solche Sorgen nicht. Er zeichnet die Menschen nicht wie sie sich in den Stanzen und Loggien des Vatikan, sondern wie sie sich in England bewegen: Und da kniet nicht immer einer und bückt sich nicht der über ihm Sitzende, da verschränken sich die Menschen nicht zu Gruppen, sondern sie stehen zumeist fein lothrecht da, einer neben dem andern! In Deutschland und in England, überhaupt unter germanischen Völkern hätte Rafael seine Kompositionsart wohl nie herausgefunden: Uns fehlt dazu die Lebhaftigkeit der Bewegung; unser Kreuz ist zu fest und gerade!

Nach noch einer zweiten Richtung arbeiten sich Burne-Jones und Morris in die Hand, hinsichtlich der Webekunst. Eine ihrer frühesten gemeinsamen Arbeiten waren die Gobelins «Flora» und «Pomona». Je eine schlanke Figur vor einem Rankenwerk, in das Blumen verstreut sind, oben und unten ein Schriftband, seitlich je ein aufsteigendes Rankenwerk aus Wein oder Rosen.

Auch hier ist Burne-Jones Realist. Um die Ranken spielen Kaninchen und Papageien, Blumen und Früchte, Alles mit jener Genauigkeit dargestellt, welche seinen Naturstudien eigen ist. Aber doch ist das Ganze so stilvoll, so dekorativ, wie nur je ein für Weberei geschaffenes Muster. Und dabei mahnt das Rankenwerk an keinen alten Stil. Es hat alle jene Eigenschaften, welche heute die Kenner des Musterfaches mit Eifer an den englischen Erzeugnissen loben. Der kundige Direktor der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums Dr. Jessen hat unlängst auf diese Muster hingewiesen. Neben den Zeichnern der Werkstätten von Morris & Comp. ist es namentlich der auch in Deutschland als Zeichner für Kinderbücher hoch geschätzte Walter Crane, der in diesem Sinne schafft. Tapeten, Katune, Buntpapiere, Kleiderstoffe zeigen dieselbe Richtung in der Zeichnung: Einen starken Natur-Realismus, der sich aber durch die geschickte Anpassung der Zeichnung an die Bedingungen des jeweiligen Herstellungsstoffes als durchaus stilistisch erweist. Die November-Nummer der «Tapeten-Zeitung», des Hauptblattes für das Fach in Deutschland, brachte von dem geistreichen Zeichner und Schriftsteller Georg Bötticher einen reich illustrirten Artikel, in welchem dieser seinen Fachgenossen das Wesen englischen Flachmusters treffend erklärt und den bei ihm vorwaltenden Grundsätzen die höchste Anerkennung zollt, so dass er den Deutschen räth, diese Grundsätze anzunehmen, deren oberster ist die völlig nationale Eigenart. So deutsch werden, wie diese Muster englisch sind — so etwa heisst sein Rezept. Und so englisch wären die Engländer nicht geworden, wenn sie nicht einmal sich von den «Idealen» frei gemacht hätten, nicht einmal die «erhabenen Vorbilder» beiseite gesetzt hätten, nicht einmal Preraffaeliten gewesen wären. Nicht unmittelbar in den Werken der einzelnen Maler, sondern in dem vom Alten befreienden Gedanken, in der Ablehnung der Nachahmung des als «Vollendet» Haltenden liegt die grösste That dieser Kunst. Sie ist modern, trotz ihres alterthümelnden Namens!

Von der Kraft des britischen Kunstempfindens zeugt ein Bau, an welchem Burne-Jones wichtigen Antheil hat. Der bereits genannte Londoner Architekt Street baute in der Via Nazionale in Rom die Amerikanisch-Protestantische Kirche. Und er schuf sie in dem Stile, welcher der Gemeinde, nicht in dem, welcher Rom gemäss ist. Bis auf St. Maria sopra Minerva fehlt bekanntlich in Rom die Gothik. Es ist eine Ironie des Geschmackes, dass die deutschen Katholiken den Stil für den katholischsten halten, von dem Rom nie etwas hat wissen wollen, und dass es amerikanische und englische Protestanten sind, die mit ihm in der ewigen Stadt dem Katholicismus Trotz bieten. Burne-Jones schmückte die Apsis und die Schiffswände mit Mosaiken, welche Salviati in Murano ausführt. So unbefangen alterthümlich wie er kann kein zweiter Maler sein. Der thronende Christus, die Engel zu seiner Seite, die Reihe hagerer dahinwandelnder Gestalten im Schiff sind nicht dem Bau besonders angepasst, es ist Burne-Jones' vielmehr eigenste Kunst diesem Bau völlig angemessen. Da ist keine Gewaltsamkeit der Zeichnung. Man vergleiche Bildnisse lebender Personen, die der Maler in der Absicht auf grösste Aehnlichkeit schuf: Auch diese



Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot F Hanfstaengl, München.

Das Schreckenshaupt.





Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot F. Hanfstaengl, München.

Das Herz der Rose.



könnten in die Mosaiks mit eingereiht werden, ohne zu stören. Er lebt so ganz in einer dem Mittelalter verwandten Naturauffassung, dass ihm die gothische Architektur gerade recht ist als Rahmen um seine modernsten Gestaltungen.

Und so zeigt er sich auch in seinen Bildern. Malcolm Bell, der das Fortschreiten von Burne-Jones' Werk Jahr für Jahr mit in's Einzelne gehender Genauigkeit nachweist, macht darauf aufmerksam, dass seit der Zeit, dass der Maler Rossetti's Einfluss abstreifte, er eigentlich keine Entwicklung innerhalb der einmal gewählten Kunstrichtung hatte. Er war damals in sich so abgeschlossen, wie er es heute ist. Bilder, welche er 1850 malte, aber 1890 zuerst ausstellte, wurden für ganz neu selbst von seinen Verehrern hingenommen. Unsere Illustrationen mögen dies bezeugen. «Spiegel der Venus» wurde 1867 begonnen, mehrfach in verschiedenem Maassstab gemalt und erst 1877 vollendet. «Circe» entstand 1863—1869, die «Verkündigung» beschäftigt in verschiedenen Umbildungen den Maler seit 1859. Erst 1887 wurde das Hauptbild fertig. «Chant d'amour» entstand auf einen Wurf 1865, die Reihe der «Pygmalionbilder» 1869—1879 und kleiner nochmals 1871—1883. Die «Liebe unter Ruinen» 1870—1873, «Cupido und Psyche» 1871—1872, «Bad der Venus» 1873—1888, die «Sechs Tage der Schöpfung» 1872—1876, «Pan und Psyche» 1872—1874, die «Goldene Treppe» 1876—1880, das «Schreckenshaupt» 1874—1877, die «Waldnymphe» 1879—1880, «Rosenherz» 1889—1893 und so fort.

Ehe ich auf die künstlerischen Eigenthümlichkeiten dieser Bilder eingehe, ein paar Worte über ihren Inhalt. Es beginnt zwar der Grundsatz in Deutschland schon wieder altmodisch zu werden, dass man Bilder ohne Erklärung verstehen solle, dass ein Bild kein Rebus sein soll, dass der nicht der beste Kenner sei, der gemalte Geheimnisse zu durchdringen vermag. Ob die jungen Mädchen, die mit Venus in dem Tümpel als ihrem Spiegel sich beschauen, die Musen, Chariten, Nymphen oder sonst welche altklassische Fräuleins sind, ob es ihrer neun, drei, oder mehr sein müssen, das ist mir leider, mangels hinreichender Schulbildung, gänzlich gleichgültig. Wenn das Bild nur schön ist: Meinetwegen brauchten es sogar die Mädchen



Sir Edward Burne-Jones. Studie.

selbst nicht zu sein. Aber es giebt ja Leute genug, denen etwas fehlt, wenn sie nicht in alle Winkel klar sehen, denen eine Aussicht nicht gefällt, wenn sie nicht alle Bergkuppen herzählen und jedem Kirchthurm seinen Namen geben können, und diesen sollen ein paar Winke hinsichtlich der schwer verständlichen Bilder gegeben werden, namentlich jener, welche aus einer Bilderreihe entnommen sind.

The baleful head (das Schreckenshaupt) gehört einer Folge von Bildern zur Perseussage an. Der Held zeigt der

Andromeda die Spiegelung des Medusenhauptes in einem Quell, der in einem säulenartigen Marmorbecken gefasst ist. Darüber, an einem Baum, hängt das Haupt. Ich weiss nicht, welcher Sage der Maler hierbei folgt.

The Goddess fires (die Göttin belebt) gehört der Reihe von Bildern aus der Pygmalion-Sage an. Pygmalion hat eine Statue gebildet, in die er sich verliebt. Aphrodite naht mit ihrer Taubenschaar und belebt das Marmorbild.

Die Tage der Schöpfung, sechs Engel, deren jeder die crystallene Weltkugel in Händen trägt, in der das Schöpfungswerk sich vollzieht: Das Licht scheidet sich von der Finsterniss aus. Abend und Morgen wird der erste Tag — das Wasser trennt sich von der Veste, und Gott nannte die Veste Himmel — das Wasser trennt sich vom Himmel, die Erde trennt sich vom Meer — Gras und Kräuter, sowie Bäume wachsen — von der Veste des Himmels trennen sich die Lichter, die Tag und Nacht scheiden, dazu auch die Sterne — Gott schafft Vögel und allerlei Gethier — Gott schafft die Menschen.

Die meisten Bilder bedürfen zu künstlerischer Betrachtung der Erklärung nicht, obgleich viele von ihnen sich auf eine Dichtung beziehen. Pan und Psyche geht auf einige Verse aus Morris «Irdischem Paradies» zurück:

> «And with that word she leapt into the stream,
> But the kind river even yet did deem
> That she should live, and with all gentle care
> Cast her ashore within a meadow fair.
> Upon the other side where Shepherd Pan
> Sat looking down upon the water wan.»
> Und bei dem Wort sprang sie in den Strom,
> Aber der gute Fluss meinte wohl
> Sie solle leben und freundlich sorgsam
> Hob er sie heraus auf einen schönen Anger;
> Auf der anderen Seite sass Schäfer Pan
> Und schaute nieder auf das bleiche Wasser.

Cupido und Psyche geht auf denselben befreundeten Dichter und dieselbe Dichtung zurück:

> And there she would lain for evermore,
> A marble image on the shadowy shore.
> In outward seeming, but within oppressed
> With torments, knowing neither hope nor rest;
> But as she lay the Phoenix flew along
> Going to Egypt, and knew all her wrong,
> And pitied her, belonging her sweet face,
> And flew to Love and told him of her case;
> And Love, in guerdon of the tale he told,
> Changed all the feathers of his neck to gold,
> And he flew on to Egypt glat and heart.
> But Love himself gat swiftly for his part
> To rocky Taenarus, and found her there
> Laid half a furlong from the outer air.»

Vieles geht auf den «Vater der englischen Dichtung», den 1400 verstorbenen Geoffrey Chaucer, auf Rossetti's Romanze «Der Tod Arthurs» und über diese beiden hinaus auf Boccaccio und Virgil und Homer zurück. Grimm's Märchen boten mancherlei Anknüpfung, hat doch Ruskin auf sie mit besonderer Wärme hingewiesen. Der Kreis, aus welchem Burne-Jones Anregung sucht, bleibt ein verhältnissmässig enger. So sehr man aber der ganzen Schule «archäologische Neigungen» vorwirft, so nahe sie an die äusseren Umhüllungen ihrer Dichtung an die «Butzenscheiben-Lyrik» in Deutschland mahnt, so bleibt doch bei Burne-Jones der eigentliche Stil völlig der gleiche; ob er alte Griechen oder Engländer schildert, sind bei ihm selbst die «Accessorien» keineswegs wissenschaftlich erklügelt und durch Gelehrsamkeit herbeigeschafft: Er sucht nicht kulturgeschichtliche Bücher ehe er eine Rüstung zeichnet, sondern er zeichnet eine solche nach der Natur im Museum und entwirft sich danach für seine Ritter eine eigene, die so sonderbar ausfällt, dass Perseus wie der König Cophetua sicher über ihr Bild gleich erstaunt gewesen wären, hätten sie es sehen können. Aber die Rüstung, die er erfindet, ist eine solche, die man tragen, in der man sich bewegen kann, mahnt nicht an den eisernen Ofen, wie so manche auf romantischen Bildern.

Wenn ich hiermit meine Erklärungsversuche abschliesse, so geschieht dies mit einer gewissen Beschämung. Denn mir scheint, als könne durch diese der Beschauer der Bilder nicht wesentlich klüger werden, als könnten die Bilder ihm somit nicht näher gerückt sein. «Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen», sagt unser alter Herr von Goethe.

Anders ist die Frage, wie den Engländern diese Kunst erscheint, wie sie auf das Volk wirkt, aus dem sie geboren. Auch dort stehen sich Realismus und Idealismus im heftigen Kampf gegenüber. Wir Deutsche können den Streit als Unparteiische betrachten, da sich die Gegner so ganz anders darstellen wie bei uns. Vielleicht ist uns der Blick auf fremdes Ringen sogar heilsam. Denn was den Deutschen wohl am meisten verwundert, ist, dass Burne-Jones von seinen ästhetischen Freunden für den Realismus in Anspruch genommen wird.

Ihm gegenüber steht die Akademie, zum Beispiel der Maler E. J. Poynter. Wieder muss ich vor deutschen Lesern etwas weit ausholen, da der Name für sie nicht,

wie für den Engländer zugleich ein Programm darstellt. Poynter ist ein sehr geschickter Mann und einer jener Künstler, deren Werke in der ganzen Welt höchsten Anklang finden. Er malt mit Vorliebe Bilder aus dem Leben und den Sagen der Griechen, meisterhaft durchgeführte, namentlich mit höchster Eleganz gezeichnete Gestalten. Sein Einfluss in England ist ein grosser. Er wurde 1875 Direktor der Kunstschule am South-Kensington-Museum in London und mithin der führende Mann im Unterricht der vereinigten Londoner, ja bald der grossbritannischen Kunstschulen. Später legte er zwar die Stelle nieder, aber sein Geist waltet in ihr fort. Seine Vorträge am Londoner University-College sind Denkmale seiner Kunstanschauungen. In Paris geboren, in England erzogen, hatte er in Rom sich Leigthon angeschlossen, und so einen Strahl deutschen Preraffaelismus in sich aufgenommen, ehe er in Paris malen lernte. Er trat dort 1855 in Gleyre's Werkstätte ein und machte die Schule durch, welche der Welt die Meister der 60er und 70er Jahre gab und die Kunst aller Völker von der französischen abhängig machte. Das Englische tritt bei ihm zurück, um dem internationalen Ideal Raum zu geben. Dieses Ideal ist aber französisch und entsprang aus der Befruchtung der Antike und der Renaissance durch Delacroix. Alle unsere Meister, die man in den siebziger und achtziger Jahren für gross hielt, wie die ihnen zeitgenössischen Engländer, Spanier, Italiener, Niederländer sind Abkömmlinge dieses Elternpaares. Sie malen zwar jeder heimischen Patriotismus, aber sie lasiren ihn alle mit einem Ton jener Begeisterung, welche Frankreich seit den 30er Jahren für die Darstellung seiner Geschichte hatte. Sie kennen sich alle untereinander als gute Verwandte, denn sie sind alle mit gleicher Kost grossgezogen, alle Milchbrüder. Die Kleider ihrer Helden, deren Bart- und Nasenformen sind ächt national, es ist kein Zweifel, dass dort Spanier und hier Deutsche im patriotischen Schlachtenbild siegen. Aber das Bild ist französisch, und wenn tausend deutsche Pickelhauben oder spanische Reiterstiefel darauf blitzen. Alle diese Künstler haben gemein die Furcht vor der allzugrossen Naturwahrheit. Denn wenn sie schildern wollten, was sie selbst sahen, würden sie national werden, soweit sie nicht von Haus aus sujets mixtes sind, um mit Bismarck zu reden. Ein Engländer sieht eben die Welt mit anderen Augen als ein Pariser, Florentiner oder



Sir Edward Burne-Jones. Studie.

Athener. Will er also schaffen, wie jener, so muss er vor Allem seinen Augen misstrauen lernen.

Diesen Gedanken spricht Poynter natürlich in anderer Form aus: «Seid stets eingedenk, sagt er seinen Schülern, dass die wahre Aufgabe der Kunst ist, eine Welt zu schaffen, nicht das nachzuahmen, was ihr ständig vor Augen habt.» Das ist das Programm des Idealismus auch in England. Hören wir dagegen John Ruskin, welcher trotz des bissigen Angriffes in Madox Browns Briefe der eigentliche Vertreter preraffaelitischer Aesthetik ist, und was er darauf zu erwidern hat. Er sagt: Der Werth und das Wesen ächter Kunst liege in der materiellen Wahrheit der Darstellung, welche den Beschauer zwinge zu glauben, sofern er dessen überhaupt fähig ist, dass sich die dargestellte Sache wirklich zugetragen und nicht in der Einbildung des Künstlers abgespielt habe. Wenn der Beschauer eines Bildes die Fähigkeit nicht besitzt, so liege der Nutzen dieser Art Darstellung wenigstens darin, dass er sich seiner Ungläubigkeit bewusst werde. Diese Art zu denken zwinge auch

dem Maler eine entsprechende Schaffensform auf. Der Gegenstand brauche zwar nur mit wenigen kräftigen Pinselstrichen dargestellt werden, aber er müsse dann auch wirklich und leibhaftig dastehen, er kann mit den einfachsten Linien geschildert sein, aber es dürfe nichts unklar bleiben oder im Nebel verschwimmen; Alles sei so deutlich und klar ausgedrückt wie möglich, wie eine Sache, die man am hellen Tage beobachtet und nicht beim Mondschein geträumt habe.

An anderer Stelle verlangt Ruskin vom Künstler gesunde, achtenswerthe Arbeit, genaue Erfüllung seiner



Sir Edward Burne-Jones. Studie.

Pflicht. Welcher Pflicht? Die Gaben, welche der ächte Künstler von anderen Menschen erhielt, sind Schätze im Beobachten und Nachahmen; und seine Pflicht ist, seinen Mitmenschen durch seine Gaben jene Kenntnisse zu übertragen, die er auf andere Weise nicht zu erlangen vermag. Er soll also die Welt künstlerisch sehen lehren. So lange die Kunst kirchlich war, sollte er dem Volksverstand die Wahrheiten des Glaubens und der heiligen Schrift verwirklichen, diesen Wahrheiten sichtbare Form geben. Diese Aufgabe ist seit Erfindung der Druckerkunst fortgefallen, der Künstler hat nicht mehr einen Beruf so erhabener Art. Er ging müssig auf Erden und jagte dem Schatten seiner Einbildung nach.

Plötzlich nahmen die Künstler aber, nach Verlust der höchsten Aufgabe, einen allgemeinen Naturalismus auf, eine Neigung, die gemeinen Gegenstände der Natur nachzuahmen. Ein richtiger Trieb führte sie dazu ihre neue Pflicht zu erkennen: die getreue Wiedergabe aller Dinge von geschichtlicher Bedeutung und natürlicher Schönheit, welche zu ihrer Zeit vorhanden waren. So hält Ruskin die Maler und Bildner geradezu für die Archivare der Natur. Ein Theil soll sich zu einer unbeirrbaren Sicherheit im Zeichnen schulen, jedes Haus, jede Stadt, jedes Schlachtfeld, jeden geschichtlich einigermassen beachtenswerthen Vorgang in völliger Schärfe wiedergeben, während die Andern mit gleicher Treue die Thiere und Pflanzen, die Gegenden und Lufterscheinungen jeden Landes der Erde festhalten sollen, bis jeder Baum im Walde, jede Bergkette und jeder Felsen genau in seinem besten Anblick dargestellt ist, Alles, Alles vereint in der Nationalgallerie, das wäre mehr Sinn, als dass seit 200 Jahren nur «Effekte» gemalt wurden. Er meint nämlich, die so erweiterte Kenntniss der Natur und Geschichte werde dem Volke mehr nützen als die «ewigen Scenen aus Gil Blas, Don Quixote und dem Vicar von Wakefield». Die Preraffaeliten sind unter Ruskin die Meister dieser unbedingt wissenschaftlichen Wahrheit.

Die ersten berühmt gewordenen Gemälde der preraffaelitischen Schule, sagt er an anderem Orte, zeichneten sich durch grosse Genauigkeit in der Ausführung aus. Diese Genauigkeit ist keine besondere Eigenschaft ihres Stiles. Jener Preraffaelismus, der uns Allen gemein sei, bestehe nicht in den Grössenverhältnissen, sondern in der Wahrheit des Tones. — Das klingt ausserordentlich modern!



Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Das Bad der Venus.



Misst ein « Fachmann » diese Ansichten an jenen der deutschen Aesthetik, so wird er über diese Wissenschaftlichkeit des Naturalismus lächeln. Freilich haben auch die französischen Aesthetiker etwas Aehnliches gewollt, wenn sie gleich das Bilden nicht so ohne Weiteres mit Abbilden verwechselten. Das Wort, dass das Kunstwerk eine Urkunde seiner Entstehungszeit sein solle, weist auf verwandte Gedanken. Auch die romantische Aesthetik Deutschlands wollte Aehnliches. Wenn z. B. Vischer vom Kunstwerk forderte, dass es über dem zu Tage liegenden Inhalte noch einen tieferen, die Zeit und deren Geistesströmung wiederspiegelnden haben solle. Aber wie versteckt ist hier die Absicht auf eine « geschichtliche Urkunde ». Von Ruskin wird dagegen die Auffassung, die im realistischen Kunstwerk nur ein wissenschaftliches Festhalten der Natur erkennt, auch späterhin noch entschieden vertheidigt.

« Sehen Sie », ruft er aus, « in der Londoner Nationalgallerie eine Skizze von van Dyck, welche den Fischzug Petri darstellt. Es ist eine der zahlreichen Skizzen der vlämischen Schule, die, wie mir immer scheint, gemacht worden sind, um den Pinsel auszuwischen, nicht aber um etwas zu malen. Da ist keine Farbe, kein Licht, kein Schatten darin, nur etwas Braun wurde um die Umrisse der Figuren gestrichen. Nur ein Bein von Johannes — oder ist es Jakobus — ist nur zur Hälfte fertig gezeichnet und endet in weissen Kritzeleién, die andeuten sollen, dass er im Meere steht. So arbeitete die niederländische Schule. Noch hängen diese braunen Sudeleien in den besten Zimmern der National-Gallerie und die lieblichsten Zeichnungen Turner's befinden sich dort im Keller. Diese braunen holländischen Bilder stammen von Menschen, die als elegante Leute am Hofe und als einfache in den Bierhäusern lebten, in ihrer Art einen Edelmann oder Bauern malen konnten, aber weder fähig noch willens waren etwas zu malen, was ausserhalb ihrer Zeit oder des Wirthshauses lag. Sie konnten die Schönheit und das Leben der kleinen Dinge in der Natur nicht wiedergeben und wenn es ihnen zufällig gelang, das Gesicht des Petrus zu treffen, so fanden sie doch nie den Ton der grünen Welle, die seine Füsse bespülte. » Wieder also liegt die Betonung auf dem wissenschaftlichen Realismus der neuen Kunst.

Ruskin fordert, die Dinge sollen so dargestellt werden, wie sie sind, die Vorgänge, wie sie sich abspielten. Man soll versuchen sie ganz zu durchdringen, so dass



Sir Edward Burne-Jones. Studie.

wir freudig an sie glauben, wenn wir können', offen zweifeln, wenn wir es müssen; wir sollen uns aber nicht irre machen lassen und vor nichts zurückschrecken. Jeder Thatsache soll ihr Recht und jedem Ereigniss und jeder Nebensache der rechte Platz werden. Mag man das Realismus, Verismus nennen oder wie man immerhin will. Es folgt hieraus die Nothwendigkeit, dass die Gegenstände, die sich die Preraffaeliten wählen, wirkliche Personen einer bestehenden Welt und nicht Personifikationen eines Nebelreiches sein müssten.

Die Personen mögen immerhin Heilige sein, aber sie seien Individuen — im Bilde erscheint der heilige Georg, nicht die Verkörperung der Stärke; die heilige Cäcilie, nicht die Macht der Musik. Der Preraffaelismus versuchte nicht durch irgendwelche Verschwommenheit oder Dunkelheit in der Malweise die unsterbliche Natur ihres Sujets anzudeuten. Alle halbgezeichneten Geister und unaus-

geführten Bilder sind für Ruskin das Werk einer mangelnden Einbildungskraft. Ruskin will Thatsächliches deutlich erkennbar gemacht haben. Boticelli malt wohl den Wind durchsichtig, aber niemals den Engel Gabriel; und wenn in einem Bilde des Holman Hunt, in welchem die Geister erschlagener Kinder erscheinen, ein Fehler sei, der alsbald in die Augen fällt, so sei es der, dass die Seelen der Unschuldigen zu pausbäckig seien und eine oder zwei von ihnen zu feiste Grübchen haben. Also ein Fehler allzustarker realistischer Tugend!

Immer hat Ruskin auf die Wahrheit hingewiesen und auch von der Einbildungskraft und Erfindung des Künstlers gefordert, sie solle sich auf Wahrheit richten. Er schätzt diese Gaben dann auf's Höchste, wenn sie Grund und Ziel in der Wahrheit haben. Mit unerbittlicher Thatkraft geht er dem anerzogenen Idealismus zu Leibe. Die Kraft der Idealität könne nicht gelehrt werden, sie gehöre dem Dichter auf Leinwand, wie jenem, der in Versen schafft, als Eigengut von Haus aus an; man könne aber keine Dichter erziehen. Wenn uns ein junger Mann in den Weg kommt, so fragt Ruskin, der Begabung zum Dichter hat, wird man dem alle ruhige, stätige zweckdienliche Arbeit verbieten? Wird man ihn zwingen, immer auf's Neue Unverdautes aus seinem Knabengehirn zu spinnen und ihm die Gesetze der Metrik als das einzige Lehrbuch geben!? Man sieht in diesen Fragen deutlich Rossetti's Meinung über den Lehrgang, welchen junge Künstler einzuschlagen hätten, in allgemeinere Sätze übertragen! Wird man nicht besser thun, den Jüngling zur ernsten Erkenntniss der Dinge anzuhalten und den Himmel für das Weitere sorgen zu lassen. Wie aber steht's mit dem jungen Künstler? Wir erzählen ihm, wenn er fünfzehn, sechzehn Jahre alt ist, die Natur sei voll Fehler und er habe sie zu vervollkommnen. Wir erzählen ihm, seine Aufgabe sei eine neue Welt zu schaffen? Und er kennt die alte doch noch so wenig! Rafael, heisst es, sei die Vollendung, und je enger er sich an Rafael halte, desto besser. Und wenn er diesen genau kenne, solle er zusehen, was er in dessen Art, aber ja nicht in eigener schaffen könne. Die neugeschaffene Welt solle so rafaelisch als möglich sein. Und nun spottet Ruskin in grausamer Weise und mit der Rücksichtslosigkeit des Urtheils, das wir den Niederländern gegenüber kennen lernten, über die «Gesetze» der Malerei, wie sie von Reynolds ausgingen und von seinen Nachfolgern an der Londoner Akademie immer feiner ausgesponnen wurden: Dass das Hauptlicht ein



Sir Edward Burne-Jones. Studie.

Siebentel des Bildes und der Hauptschatten ein Drittel einnehmen müsste, dass nicht zwei Köpfe in derselben Richtung blicken dürfen, dass alle Gestalten ideale Schönheit höchster Ordnung haben müssten, die theils in der Linie der griechischen Nase, theils in dem durch eine Zehntheilung festzustellenden Verhältniss zwischen Lippe und Kinn beruhe, hauptsächlich aber in der Verschönerung liege, welche der malende Jüngling Gottes Werk zu schenken für gut fände.

Dann schildert Ruskin den Gegensatz zwischen dem was er Naturalismus und Einbildung nennt. Er will, dass beide auf der gleichen Kraft beruhen, nämlich auf der Persönlichkeit des Künstlers. Man setze zwei ehrliche, geschickte Maler in ein Bergthal, den einen mit schwächerem Formgedächtniss und scharfem Auge, den anderen mit raschem Geist, untrüglich sicherem Gedächtniss und ruheloser Einbildung, doch kurzem Gesicht. Jener malt jeden Zweig und jedes Blatt, verzichtet auf jede vorüberziehende Stimmung, um in langen Wochen sich genug zu thun an vollkommener Richtigkeit in der Wiedergabe des Gesehenen, an Schärfe der Beobachtung. Dieser sieht die Wolken wandeln und mit ihnen die Schatten über die Berglehnen streichen, grüne Massen, Spiel des Lichts. Es sammeln sich in seinem Gedächt-

niss ganze Bilderreihen von Stimmungen, er übersieht im Geiste hunderte von Wolkenhimmeln, sonnenbeleuchtete Thäler, wogende Kornfelder. Und er malt in glücklicher Stunde eine Landschaft aus dem Gedächtniss. Darf der nicht auch unter sein Werk schreiben: Nach der Natur? Ist es nicht auch ein Stück Wahrheit? Man fordere von einem solchen Werk der Einbildung nicht Gleiches wie von dem des Fleisses, der die Formen mit sorgender Genauigkeit festzuhalten sucht. Beide Künstler sind wahr, erfüllen ihre Pflicht, wenn sie dies ohne Seitenblick auf einen Anderen thun, und sei dieser Andere auch Rafael!

Das ist meines Ermessens die Stärke von Ruskin's Urtheil, dass er es auf die Persönlichkeit des Malers begründete, dass er erkannte, Turner, der Maler der Augenblicksstimmungen, der ein Bild im Handumdrehen fertig hatte, weil es nur aus einem paar neben einander gestellten, aber einer ausserordentlichen Naturkenntniss entsprossenen Tönen, fast ohne Form bestand, der grosse Vater des Impressionismus, sei von gleichem Holze geschnitzt, wie seine jüngeren preraffaelitischen Freunde, die ihre Aufgabe zunächst darin sahen, den Thautropfen auf jedem Grashalm zu malen und denen es Monate kostete, eine blumige Wiese so darzustellen, dass man ja nicht im Zweifel beim botanischen Bestimmen einer ihrer Blumen sein könne. Denn unter jenem zweiten Maler mit dem scharfen Auge, aber schwacher Einbildungskraft und schwachem Gedächtniss ist J. E. Millais gemeint, der damals sich für seine grossartige Fortentwicklung in jener sorgfältigen Kleinmalerei schulte, dann an Velasquez lernte, sich in die Breite auszuleben. Klagte doch darüber einer jener Kritiker, der beim Preraffaelismus alter Form sitzen geblieben war, Velasquez sei der Anfang der Photographie.

Es ist dem deutschen Beschauer nicht ganz klar, wie Ruskin bei seiner Sinnesart zum glühend beredten Verfechter der Kunst Burne-Jones' werden konnte, ist doch für ihn Burne-Jones in augenfälliger Entschiedenheit ein Idealist. Ruskin weiss wohl, dass dieser dazu noch ein Romantiker sei. Aber Romantik ist ihm kein Gegensatz zum Realismus, beruht für ihn nicht auf der Art der Darstellung der Dinge, nur auf den Gefühlen, die durch die Darstellung angeregt werden. Die drei romantischen Gefühle, von denen unsere Seele erfüllt sei, benennt er mit einem Verse des Wordsworth:

«Wir leben von Verehrung, Hoffnung und Liebe.» Unter Verehrung verstehen wir fort und fort in erster Reihe alle Arten von Helden-Bewunderung und zweitens das Gefühl für die Schönheit der Natur; Hoffnung bedeutet die Gewohnheit unseres Geistes, das gegenwärtige Uebel um der zukünftigen Freuden willen zu ertragen und die Aussicht auf eine bessere Welt; und Liebe ist endlich alles, Schönstes und Edelstes in diesem Leben und in dem anderen.

Die Romantik liegt ihm also in Empfindungswerthen, nicht im Gegenstand. Der Gegenstand hat ihm nur insofern Bedeutung als er Vermittler zur Darstellung der Wahrheit sei. Die Mythe sei aber keine Lüge, sie sei auch keine Fabel, sie sage uns materielle Wahrheiten im Gleichniss, nicht mit ermüdender Darstellung des Kleinen, sondern in einem packenden Bilde, aus dem jeder das ihn Bestimmende und ihn Packende an Wahrheit herauszulesen vermöge.



Sir Edward Burne-Jones. Studie.



Sir Edward Burne-Jones. Studie.

Ruskin's Satz von dem Werth der Persönlichkeit in England auf guten Boden gefallen ist. Ruskin selbst wurde freilich alt. Die nächste Form individueller Kunst, welche ihm entgegentrat, verstand er nicht mehr. Er hatte nicht mehr die Fähigkeit, die Biegsamkeit des Geistes, sie in sich zu verarbeiten. Ein Streit mit dem Maler Whistler, der bis zur gerichtlichen Klage führte, bewies das zur Genüge. Er hatte aus seinen Erfahrungen sich ein System gebildet, aber er verlor dadurch selbst, was er früher als Grundbedingung des Kunstverständnisses betrachtet hatte, nämlich einen bildungsfähigen fortschreitenden Geschmack. «Vollkommener Geschmack», sagte er in den «Modern Painters», «ist die Fähigkeit, das grösste Vergnügen von jenen Dingen zu ziehen, welche in ihrer Reinheit und Vollendung für unser sittliches Wesen anziehend sind. Warum wir aber von einigen Formen und Farben Vergnügen ziehen und von anderen nicht, danach ist so wenig zu fragen, als warum wir Zucker lieben und Zittwersamen nicht lieben.»

Mir gefällt namentlich der Anfang: Geschmack heisst das Schöne finden, die Fähigkeit besitzen, Vielerlei

Auf diese Weise rettet Ruskin für seinen Freund die Eigenschaft als Realist. Er ist ihm der Maler empfundener Wirklichkeit, er ist als Romantiker und Mythenbildner wahr. Man versteht, warum eine in sich so geschlossene, realistische Kraft, wie Madox Brown, diese Spitzfindigkeit nicht mitmachen konnte, warum er Ruskin den unwissendsten und anmassendsten Charlatan nannte. Der Fehler liegt im System: Es zeigte sich eben, dass auch Ruskins Aesthetik nach der ihm behagenden Kunst eingerichtet war, dass er nicht, wie er glaubte, Gesetze fand, nach welchen die Kunst zu beurtheilen sei, sondern Urtheile, aus denen er ein Gesetz zusammensuchte.

Verständige Richter, sagt ein jüngerer englischer Kritiker, Sidney Colvin, sollen von einem Künstler und besonders von einem sinnreichen (imaginative) Künstler nicht fordern, dass dessen Werk zu ihrer eigenen Weltauffassung stimme, sondern dass es ein Ergebniss von dessen Art, und dass diese Art dessen Eigenthum sei («that it should be good of its kind, and that its kind should be personal to himself»).

Und er fährt fort: «Kein Künstler hatte je mehr eigenes Gemüth als Burne-Jones.» Man sieht, dass



Sir Edward Burne-Jones. Studie.



Sir Edward Burne-Jones pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Hoffnung.



für schön zu halten. Die höchste Geschmacklosigkeit erscheint mir Der zu haben, welcher in allen Dingen nur oder doch zuerst die «Fehler» sieht. Besonders Berufs-Kritikern empfehle ich den Gedanken fortzuspinnen. Sie «verreissen» die Kunst so gern, weil sie nicht Geschmack genug haben, sie zu verstehen. Ihr Ungeschmack spuckt ihnen selbst in die Suppe; und sie wundern sich dann noch, dass die Suppe ihnen nicht appetitlich erscheint.

Deutsche Aesthetiker freilich werden wohl bei Ruskin's Ausspruch fragen: Hat denn der Mann hundert Jahre geschlafen? Das ist ja noch die Aesthetik des 17. und 18. Jahrhunderts, das hat ungefähr schon Boileau gesagt und haben nach ihm die britischen Aesthetiker der Aufklärungszeit weiter ausgeführt. Der Schotte Home sagt: jede Handlung, jedes Gefühl, das mit der gemeinsamen Natur unserer Gattung übereinstimmt, ist uns angenehm. Da man nun durch Vertiefen in ein Fremdes die Gemeinsamkeit der Natur mit diesem im hohen Grade sich aneignen kann, so wird durch dies Aneignen jene Natur uns angenehm, wir ziehen, nach Ruskin, Vergnügen aus ihr, wir gewinnen einen immer vollkommeneren Geschmack, indem wir unsere Natur vielgestaltig erweitern.

Dem gegenüber hat freilich schon Kant bewiesen, dass der Geschmack ein untergeordnetes Organ sei, die Beurtheilung der Schönheit sich auf Gesetze bauen müsse. Hundert Jahre haben unsere Aesthetiker an dem Gesetz gearbeitet, mit mehr oder weniger Geschmack — das heisst Kraft zum Finden — das Schöne in der Kunst gesucht und aus diesem die Gesetze entwickelt. Denn um zum Gesetz des Schönen zu kommen, musste man erst das Unschöne lostrennen und das Schöne für sich betrachten. Diese Trennung aber wurde mittelst des «untergeordneten Organes» Geschmack ausgeführt, da es ja doch kein anderes Gesetz gab. Das heisst: man wollte ein Gesetz machen, aber man brachte nur die Willkür des Einzelnen in Paragraphen. Da kein Kunst-Kaiser herrschte, der seine Willkür den Andern aufzwingen konnte, gab's ebensoviel Gesetze wie Gesetzgeber und wurden die Gesetze bald zum Spott, weil sich kein Mensch an sie kehrte, ausser jenen, die sie umzuwerfen für wichtig genug hielten.

Sir Edward Burne-Jones. Studie.

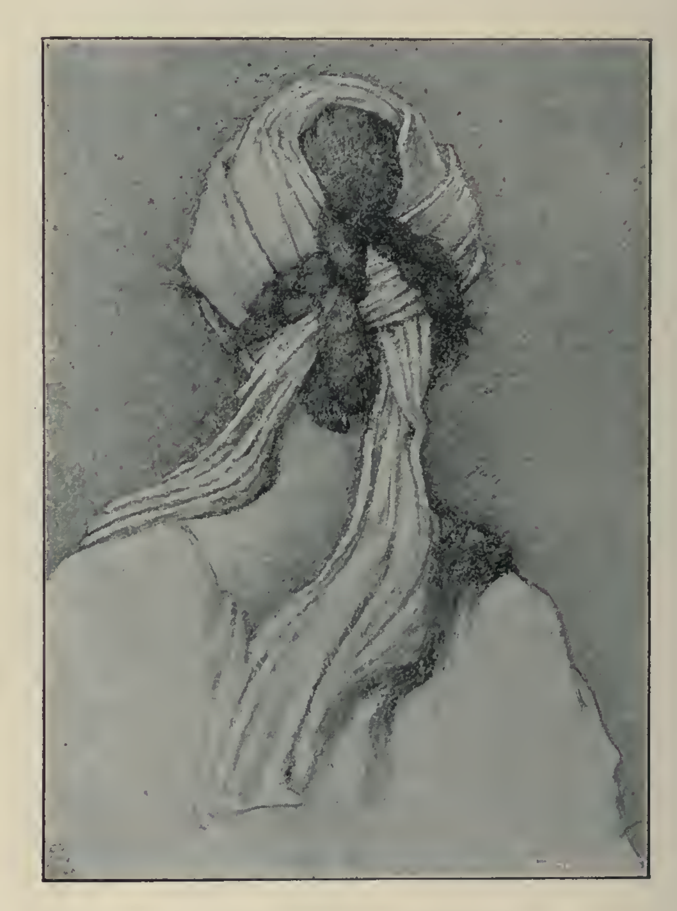
Mir will scheinen, als sei in der Aesthetik das 17. und 18. Jahrhundert eben jetzt im Begriff über das 19. zu siegen; als werde man bald die ganze grosse Gedankenarbeit, welche seit Schelling und Hegel in diesem Gebiet geleistet wurde, nur vom Gesichtspunkt der Lehrhaftigkeit auch menschlicher Irrthümer studiren. Hartmann in seiner «Deutschen Aesthetik seit Kant» metzelt alle seine Vorgänger nieder. Das ist ganz lustig zu lesen. Minder lustig ist dann das neue System, das er aufstellt: Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet — sagt Faust zu solcher Arbeit. Alle

die Kunstgesetze, die bisher aufgestellt wurden, haben sich überlebt. Selten hat eines selbst den Vater überdauert; sie sind alle kranke Kinder!

Jedenfalls wird man Burne-Jones' Kunst zugestehen, dass sie «interessant» ist. Nun erscheint uns immer das «interessant», wofür wir uns «interessiren». Dieser Satz ist vielleicht so dumm nicht, wie er aussieht. Man braucht ihn nur in's Deutsche zu übersetzen, das heisst an Stelle des Allerweltswortes «Interessant» jene Bezeichnungen zu setzen, die wir gebraucht hätten, wäre uns jener bequeme Ausdruck nicht an Stelle klarerer geläufig. Deutsch umschrieben heisst der Satz: Wir freuen uns dessen; womit wir uns eingehender beschäftigten: Wer die Flügel zweier Schmetterlinge unter sich unterscheiden gelernt hat, findet sie auch schön. Dem Arzt erscheint sein «Präparat» schön, dem Blumenzüchter die verzerrteste Orchidee. Man kann also auch den Satz fortführen: Die Freude, welche wir aus der eingehenden Beschäftigung mit einer Sache ziehen, bewirkt, dass die Sache uns schön erscheint. Die Geistesfreude, welche wir beim genauen Erkennen einer Sache empfinden, weckt die Liebe zur Sache, lässt sie schön erscheinen. Wir lieben die Sorgenkinder doppelt, nicht weil wir die Sorge lieben, sondern weil wir ihren Lebensbedingungen die höchste Aufmerksamkeit schenken müssen, weil wir sie sehr genau kennen lernen.

Und so möchte ich Jedem rathen, einmal zu versuchen, von den «Fehlern» Burne-Jones' abzusehen und sich in seine Feinheiten zu vertiefen, ihn genau kennen zu lernen. Es wird ihm diese leichte Mühe sich reichlich lohnen.

Es ist eine durchaus moderne Kunst, die uns Burne-Jones bietet. Die Kunst eines Mannes, der in unserer lärmenden Zeit Ruhe sucht, und sie im Versenken in die schönen Träume der Vergangenheit sucht. Die Kunst eines Grossstädters, der nicht mehr die Freude hat am Rollen der Wagen, am Stossen und Schieben des Menschengewoges, an den «Segnungen» des Verkehres, den «Anregungen» der grossen Gesellschaft. Einer der schon gelernt hat, dass jene elektrische Bahn die angenehmste ist, welche man nicht zu fahren braucht, und jenes Telephon das erfreulichste, an das man nicht angeschlossen ist. Es ist etwas vom Geiste Carlyle's in ihm, von jener Wissenschaft, die sich vor dem Getöse der praktischen Errungenschaften verkriecht, um sich vor der Grösse der Gotteswelt zu beugen, die dem Unbegreiflichen in Demuth gegenübertritt. Die Lust nach Wahrheit ringt mit der Empfindung der eigenen Unzulänglichkeit, die Wahrheit in ihren letzten Tiefen zu erkennen. Daraus ergiebt sich die Vorliebe für empfundene Wahrheit, für eine solche, die im Gemüth geschaffen und dem Nörgeln des Verstandes entrückt ist. Und die äussert sich als offenbarte Wahrheit. Das Kleingetriebe der Wirklichkeit schwindet vor der Grösse des innerlich Erschauten. Nicht Wirkliches wird gegeben, sondern Eigenes. Nicht eine geschichtliche Gestalt



Sir Edward Burne-Jones. Studie.

erscheint im Bilde, sondern ein feiner, weltfremder Mann zeigt, wie die Gestalt auf ihn wirkt. Und Hodgson hat so unrecht nicht. Burne-Jones malt nicht wie das Volk denkt und fühlt. Er malt allein, wie er selbst denkt und fühlt und trägt die Pein, von Vielen missverstanden zu werden, wenn er sich nur selbst genügt. Aber er weist Tausenden einen neuen Weg des Empfindens.

Es gehört nicht viel Kunstverstand dazu, in Burne-Jones' Werk «Fehler» zu entdecken, das heisst Abweichungen erstens von der Natur und zweitens von dem

was man bisher für schön hielt. Es sind diesem Aufsatze eine Anzahl Skizzen des Meisters beigegeben, welche beweisen sollen, dass er genau nach der Natur zeichnen kann. Seine Skizzen gehören zu den in England gerade von den Künstlern meist bewunderten. Die «Fehler», welche der Meister macht, entstehen also entweder, weil er sie machen will, oder weil eine innere Kraft ihn zwingt, also weil er sie machen muss. Ich glaube das Letztere. Er ist zweifellos ein starker Idealist, ein Mann, bei dem das Empfindungsleben reicher ist als die Schärfe sinnlicher Wahrnehmung. Er ist also ein Träumer, ihm erschienen die am hellen Arbeitstag beobachteten Gestalten in der Dämmerstunde geistigen Umbildens in veränderter Gestalt. Und ihm ist diese umgebildete Gestalt die künstlerisch erstrebenswerthe. Realist in der Vorarbeit, ist er Idealist im Schaffen. Nur so lange galt er als Realist, als man sein Leben und Weben in schönheitlichen Gedanken nicht verstand. Realismus



Sir Edward Burne-Jones. Kreuzigung.

wird aber stets, sobald er nur alt genug geworden, zum Idealismus. Man lasse den Jungen Zeit, sie werden, wenn sie noch so gross und mächtig auf traten, durch die Zeit weise und bedächtig, sie selbst wie ihre Bilder.

Nicht die Kunst ist es, welche den Kampf der Geister verursacht, sondern der Umstand, dass die Künstler von der leidigen Aesthetik angesteckt sind, dass auch sie überall nach Gründen für ihr Schaffen suchen, weil auch sie dem «Geschmack» zu misstrauen lernten, jenem Sinne, der zwar nicht in Gesetze zu fassen ist, der uns aber allein die Freude an der Kunst vermittelt.

Und nur der ist berechtigt über neue Kunst mitzureden, der noch fähig ist eines anderen Geschmackes zu werden, als er heute ist. Geschmack ist die Fähigkeit, fremde Dinge künstlerisch zu würdigen, sich neuer Schönheit zu erschliessen.

Nicht Jedem ist diese Fähigkeit gegeben, auch nicht jenen Leuten, welche sich als berufsmässigen Inhaber des Geschmackes betrachten, den Künstlern. Wie es in Deutschland

grosse Meister gibt, welche die Kraft nicht besitzen, neue Schönheit zu erfassen, wie gerade die Künstler bei ihrem Vertiefen in eine bestimmte, ihnen durch Anlage und Erziehung eigenthümlich und lieb gewordene Art der Weltbetrachtung jeder anderen mit Leidenschaftlichkeit das Recht des Bestehens absprechen, wie gerade unter ihnen der wechselseitige Vorwurf der Geschmacklosigkeit, ja des Ungeschmackes am häufigsten zu hören ist — so haben auch die englischen Künstler lange gegen Burne-Jones sich gesträubt. Auf den gewaltigen Erfolg, durch welchen die Ausstellung zum ersten Mal einer grösseren Anzahl von Bildern des Meisters in der Grosvenor-Gallery 1877 seinen Namen ganz London werth machte, erfolgte erst 1885 unter Kämpfen die Ernennung zum «Associate» der königlichen Akademie der Künste. Es ist dies der untere Grad der Würde, welche Jeder zu durchschreiten hat, ehe er in den Kreis der vierzig «Unsterblichen» aufgenommen wird. Aber das junge Mitglied fühlte sich unter den Grossen der officiellen Kunst sichtlich nicht heimisch. Er stellte nur einmal in der «Royal Academy» aus. Da die Wahl zum höheren Grade nicht erfolgte, da man ihm eine Reihe im Geiste der Schule braver, aber zweifellos ihm nicht gewachsener Künstler vorzog, verzichtete er vor kurzem auf die Mitgliedschaft. Die Königin ertheilte ihm aber die Ritterwürde. Man hält in England den Adel sehr hoch, wohl höher als in irgend einem anderen Land: Man ehrt ihn dadurch, dass man Männer jeder Art von Verdienst ihm einordnet. Vielleicht haben die Ereignisse den Maler richtig behandelt! Er ist mehr vornehm, als akademisch!

Und so ist Burne-Jones ein Mann, an dem sich der Geschmack bethätigen kann. Seine Kunst ist ausserordentlich, sie ist so fein, so vornehm, so zart, dass sie uns reichen Stoff zu eingehender Betrachtung, zu Liebe bringendem Vertiefen bietet. Sie ist uns freilich fremd: Noch vor wenig Jahren wies ein angesehenes Kunstblatt meinen Antrag, diese Kunst deutschen Beschauern vorzulegen, mit der Antwort zurück, sie sei zu fremd für die Abnehmer des Blattes. Trotzdem waren Aufsätze über die künstlerischen Versuche der Wahehe und Südsee-Insulaner in dem Blatte zu finden. Sind diese denn den Lesern wirklich näher stehend? Oder sind sie ihnen nur lieber, weil sie weniger geistige Arbeit zum Erfassen fordern!

Freilich ist bei Burne-Jones so wenig wie bei irgend einem anderen Meister die Kunst kurzweg. Wir verweilen bei ihm mit herzlicher Freude als einem Mann von höchster Selbständigkeit. Der Weg über ihn hinaus und die vielen Wege an ihm vorbei gehen aber trotzdem weiter; die neuen Leute müssen auch jetzt wie alle Zeit so rücksichtslose Realisten werden, wie es die Preraffaeliten waren, um sich zu so starkem Idealismus durcharbeiten zu können, wie es jene thaten.



Ein guter Freund.

von

E. MERK.



Wilhelm Hardenberg stammte aus einer Grosshändlers- und Fabrikbesitzers-Familie wie seine Braut. Von einem strengen Vater mit eiserner Beharrlichkeit an das Geschäft, an das Komptoir gefesselt, hatte er bisher noch wenig von der Welt gesehen, die ausserhalb seiner Heimat lag, — einer kleinen Handelsstadt am Rheine. Der Name thut nichts zur Sache.

Seine Verlobung mit der schönen Sophie Lingenrad war so ziemlich das einzige wichtigere Ereigniss in seinem fünfundzwanzigjährigen Leben gewesen. Auch dieser kleine Roman hatte sich ohne jedweden Kampf, ohne Ringen und leidenschaftliches Hoffen und Bangen abgespielt. Die Eltern waren befreundet, die Verhältnisse von beiden Seiten die wohlgeordnetsten; kurz die jungen Leute passten, nach der Meinung aller Verwandten und Bekannten so vorzüglich zusammen und die Verlobung ward so lange vorausgesehen, besprochen und gewünscht, bis sie endlich zur Thatsache geworden.

Man nahm an diesem Sonntag-Nachmittage den Kaffee im «Saal», einem kostbar ausgestatteten, aber höchst frostig wirkenden Raum, mit einer nüchternen, hellen Tapete, symmetrisch geordneten, steifen Seidenmeubeln und Familienphotographien, mit vielem weissen Papier, in Goldrahmen, an den Wänden. Das feierliche Prunkzimmer, das man sonst nur zu festlichen Gelegenheiten und bei den alljährlichen zwei grossen «Damenkränzchen» benützte, war heute zu Ehren des Bräutigams geöffnet worden, der am nächsten Tage für längere Zeit verreiste.

Mit der ganzen Frische seines Herzens und der ganzen Wärme seines Temperaments hatte sich Wilhelm in seine Braut verliebt. Sophie war hübsch, stattlich, elegant. Sie besass auch jenes ruhige, sichere Selbstbewusstsein, welches leicht über ein lebhafteres, weicheres Gemüth die Herrschaft erringt. Sie hatte, als die Schönste unter drei Schwestern, stets als Familien-Juwel gegolten und ein kühler, unerschütterlicher Egoismus, der, mit einer gewissen Naivetät das eigene

Ich als den Mittelpunkt der Welt betrachtete, war ihr förmlich anerzogen worden.

Bald nach Wilhelm's Verlobung hatte der Tod den Vater Hardenberg von seinem Schreibpulte weggeholt. Seine Gattin, die dreissig Jahre lang, willenlos, von ihm beherrscht worden, schien ihre späte Freiheit nicht ertragen zu können. Sie überlebte ihn nur wenige Monate. Wilhelm war denn nun mit einem Male unumschränkter Herr eines grossen Betriebes und eines grossen Vermögens. Mit eigensinniger Zähigkeit hatte sich der alte Hardenberg gegen das «Neue» gestemmt, das längst fordernd und verlangend an die Pforten seines Hauses pochte.

Nun waren in den Baumwoll-Fabriken, in den Färbereien Verbesserungen, Umgestaltungen, Neu-Einrichtungen dringend nöthig geworden. Eine schwere Arbeitslast wälzte sich an Wilhelm heran. Er ward bestürmt von Fragen, von Anforderungen. Und er fühlte erst jetzt, da er von dem Druck der väterlichen Autorität befreit war, wie wenig Sinn und Interesse er im Grunde für das Geschäft, für die Fabriken besass. Als denn nun gerade in diesen unruhigen Tagen ein Angebot an ihn herantrat, das ihm reichlichen Gewinn sicherte, ihm obendrein aber die Aussicht eröffnete, die ganze widerwillige Last von den Schultern schütteln zu können, da schlug er ein, ohne viele Bedenken. Aufathmend, wie ein Erlöster, verkaufte er die alte Firma an eine Aktien-Gesellschaft und blieb nur mehr als Aufsichtsrath und Aktionär betheiligt. Das war die goldene Freiheit für ihn! Er hatte, seitdem er erwachsen war, eine heimliche Sehnsucht bekämpfen müssen, sich mit Pinsel und Palette zu beschäftigen, statt mit den trockenen Zahlen in seinem Hauptbuche. In verschämter Stille hatte er sich seit Jahren einen gegen Norden gehenden Magazinraum als Atelier eingerichtet, um hier, an Feiertagen, Landschaften zu kopiren und zu komponiren, so gut er's eben verstand.

Nun aber wollte er malen, nach Herzenslust. Er wollte auch lernen. Seine selbsterworbene Fertigkeit genügte ihm nicht. Desshalb seine Reise. Er ging nach München, um noch in dem Halbjahr vor seiner, für das Frühjahr festgesetzten Verheirathung, bei Professor Stangen, einem namhaften Landschafter, Unterricht zu nehmen.

Dieser Entschluss hatte unter seinen Verwandten, und in der Familie seiner Braut einen Sturm der Entrüstung hervorgerufen. Man war nahe daran, den guten Wilhelm für geistig gestört zu halten und einen Arzt zu Rathe zu ziehen, der ihm diese «fixe Idee» ausreden sollte. Aber diesmal scheiterte sogar Sophie's Einfluss, sogar ihr ungehaltenes Schmollen, an seinem warmen Interesse für die Kunst.

Seine zukünftige Schwiegermutter konnte es nicht lassen, auch an diesem letzten Nachmittage kopfschüttelnd zu bemerken:

«Nein, lieber Wilhelm, ich kann mich noch immer nicht beruhigen über Ihre Reise! Dieser Aufenthalt in München! Es ist zu seltsam! Wie Sie sich entschliessen können, sich noch allen Ernstes auf die Schulbank zu setzen. Bei einem wildfremden Menschen, — einem Maler!» Frau Lingenrad verzog ganz verächtlich den Mund. «Und dabei malen Sie ja so hübsch! Ich verstehe gar nicht, was Sie eigentlich noch lernen wollen! Ich wundere mich, dass Sophiechen nicht recht ernstlich böse auf Sie ist. Ja, wirklich!?»

Die Mama schwippte ungeduldig ein paar Kuchenkrümchen vom Tischtuche. Die Braut aber sah von der Handarbeit auf, warf einen Blick auf den grossen Pfeilerspiegel und sagte mit ihrer nüchternen Gelassenheit: «Ich bitte Dich, Mama, verliere doch keine weiteren Worte mehr! Wenn Wilhelm besonderes Interesse für München und für bemalte Leinwand hat, — wir halten ihn doch nicht zurück. Ich denke übrigens, er wird bald genug wieder hier sein.»

Eine Weile blieb es unbehaglich still an dem runden Tische; die Köpfe der zwei jüngeren Töchter beugten sich noch tiefer über die Stickerei herab.

«Ich habe einen reizenden Plan», begann Wilhelm, bestrebt die obwaltende peinliche Verstimmung zu verscheuchen. «Wenn Ihr im ersten Frühlingssonnenschein nach München kommen würdet! Ich könnte Euch dann prächtig dort herumführen; und es liesse sich vielleicht auch noch ein Ausflug in's Gebirge unternehmen».

«Ich bitte Sie, Wilhelm, — Sie kennen ja Sophiechen's Abneigung gegen das Reisen».

«Sie ist ja noch nicht gereist».

«Doch! Genug, übergenug» versicherte das Mädchen sehr bestimmt. «Ich weiss wenigstens genau, dass ich es nicht leiden mag. Ich hasse fremde Gesichter und fremde Kost und fremde Gewohnheiten und Hôtelzimmer — brrr! Es gibt gar nichts Anthipathischeres für mich».

«Aber Sophie, für diese Unbequemlichkeit entschädigen doch neue Eindrücke, eine hübsche Natur».

«Natur habe ich auch in Grossmama's Villa und da ist alles wie bei uns».

«Das ist ja recht traurig für die Zukunft, Sophie. Ich möchte doch nicht immer hier festkleben», bemerkte Wilhelm sanft, mit scheuem Vorwurf. Er widersprach Sophie nicht oft und nicht gerne. Sie war sehr leicht zu kränken. Auch jetzt schob sie die Unterlippe etwas vor — sie ähnelte dann sehr ihrer Mutter, — und ihre blauen Augen blickten hart, trotzig und eigensinnig.

«Das werden wir ja später sehen. Ich werde nie Vergnügen daran finden, herumzuzigeunern; das weiss ich»

«Nun, Kinder, streitet Euch nicht am letzten Tage», suchte Frau Lingenrad zu beruhigen. «Ihre Reiselust wird ja gewiss verschwinden, Wilhelm, wenn Sie erst ein behagliches Heim haben und eine junge hübsche Frau».

Der Bräutigam antwortete nicht. Es war ihm peinlich, Sophie verstimmt zu sehen. Er hatte solches Verlangen darnach, gerade heute einen warmen Blick, ein warmes Wort von ihr zu erhaschen, die ihn begleiten sollten, als liebe Erinnerung.

Er war an das Fenster getreten und schaute hinaus zu dem leuchtend klaren Septemberhimmel. Einem befehlenden Winke ihrer Mutter gehorchend, erhob sich nach einer Weile auch Sophie und schritt langsam auf das Fenster zu. Hier blieb sie und blickte zur linken in die blaue Luft hinaus, wie er zur rechten.

Dieses stumme Entgegenkommen, die Nähe ihres lieblichen, zart rosig angehauchten Profils, genügten, um ihn warm und zärtlich zu stimmen. «Ach, Liebste», sagte er leise, «wenn ich nur heute wenigstens ein Viertelstündchen mit Dir allein sein dürfte! Ich will einen Abschiedskuss haben, ohne Zeugen!»

«Aber Wilhelm! Was fällt Dir ein! Wir können doch nicht weglaufen von Mama und den Schwestern! Es schickte sich doch auch gar nicht».

«Bitte, Sophie, lass uns in den Garten hinunter gehen! Sieh, wie schön es draussen ist! Mama kann uns das nicht verübeln, an dem letzten Nachmittage!»

«Was Du heute für extravagante Ideen hast, Wilhelm! Wir gehen doch nie in den Garten an Sonntagen. Und was würden Pastors sagen, die nun gleich kommen werden?»

«Pastors kommen? Heute?» rief Wilhelm, ohne seine Enttäuschung zu verbergen.

Die Mutter, welche das Paar aufmerksam beobachtete, hatte seine ungeduldige Bewegung bemerkt. «Was habt Ihr nur, Kinder? Streitet Ihr noch immer?»

«Es scheint Wilhelm nicht angenehm zu sein, dass Du für heute Abend Herrn und Frau Pastor Krüger eingeladen hast, Mama», sagte Sophie.

«Ach, Pastors sind doch sehr liebenswürdige Menschen! Wer weiss, wie lange Sie nun solch erhebenden Umgang entbehren müssen, lieber Wilhelm. Kommt, Kinder, setzt Euch wieder an den Tisch. Wir wollen noch eine Partie Whist spielen».

Man spielte dann ein paar Stunden lang. «Nur mit Marken!» Wie Frau Lingenrad dem Pastor mit einem unschuldsvollen Lächeln versicherte, der später, mit seiner hageren Gattin am Arm, stattlich und würdig, in den Salon trat und der Partie ein Ende machte.



Nachdem er mit einer schönen, sonoren Stimme, an deren Wohlklang er sich selbst zu freuen schien, den Bibeltext vorgelesen hatte, begab man sich in das Esszimmer, wo der Livreediener, kerzengrade, am Kredenztische stand und mit feierlicher Miene eine Reihe von Gängen servirte.

Es war ziemlich still und schweigsam. Nur das Organ des Pastors dröhnte zuweilen durch das grosse Gemach. Seine Gattin sass neben Wilhelm und sie wisperte mit angstvollem Augenaufschlage: «Ihr sei recht bange um ihn. Sie habe so Schlimmes über das Künstlerleben in München gehört und sie fürchte, Maler seien alle sittenlose, frivole und unmoralische Menschen, wenigstens heutzutage. Sie hoffe nur, der Gedanke an den schönen Engel an seiner Seite würde ihn beschützen.»

Der «schöne Engel», der eben in Schlagsahne mit Himbeer-Gelée vertieft war, hatte ein feines Ohr für Schmeichelei. Sie warf Frau Pastor Krüger einen freundlichen Blick zu und verzog nun jedesmal verächtlich den Mund, wenn Wilhelm ein Wort über München sprach. Papa Lingenrad entführte darauf den zukünftigen Schwiegersohn in das Rauchzimmer und verwickelte ihn in ein Gespräch über neueste Schienen-Kartelle.

In Gegenwart der ganzen Familie und vor den Augen des Pastors und dessen rührseliger Gattin, reichte Sophie ihrem Bräutigam ihre Lippen zum Abschied; — kühle, regungslose Lippen.

* * *

Nur eine Woche später! Aber wie viel hatte Wilhelm in diesen wenigen Tagen erlebt! Zu allererst hatte er eine recht bittere Pille verschlucken müssen, in der Unterredung mit seinem Lehrer. Als er vor dem Künstler seine Mappen mit seinen bisherigen Arbeiten ausbreitete, hoffte er doch auf ein ermuthigendes Urtheil, auf eine schmeichelhafte Verwunderung, dass er es ohne jedwede Anleitung so weit gebracht habe. Statt dessen brummte Professor Stangen in seiner trockenen, gutmüthigen Weise: «Es wäre mir lieber, Sie hätten noch gar nicht gemalt, lieber Herr Hardenberg. Denn was Sie zu können meinen, das heisst gar nichts! Ihr elegantes Gestrichel, diese dilettantenhafte Glätte, — das müssen Sie sich vor allem abgewöhnen. Sie müssen beim Abc beginnen und erst ordentlich sehen lernen.»

Ach und Wilhelm's Verwandten, sogar die künftige Schwiegermama, hatten seine Bildchen so hübsch gefunden! Aber er brauchte ja nur im Atelier des Professors herumzublicken, um sich zu überzeugen, wie richtig dieses harte Urtheil sei, auf welchem Irrweg er bisher herumgetappt war. Ja, was Stangen malte, das waren wirklich Bäume! Das waren Wellen! Wolken! Man meinte ordentlich Frühlingsluft zu athmen, wenn man seine Studien betrachtete!

Wilhelm's ganze Seele flog dem Manne zu! Wie er vor seiner Staffelei stand mit seinen scharfen, glänzenden Augen, die der Natur ihre Wunder abgelauscht zu haben schienen, mit seinen feinen und doch so kraftvollen Fingern, deren kleinster Strich Geschick und Studium verrieth, mit seiner glühenden Arbeitsfreude, die ihn förmlich der Welt entrückte. Und wie schlicht der Meister dann wieder plaudern konnte! Wie bescheiden und einfach er sich gab! So fremd und neu ihm auch die Münchner Lebensführung erschien, Wilhelm empfand doch gleich bei seinem ersten Besuche ein heimisches Behagen in der Behausung seines Lehrers. Stangen lebte ja sichtlich in recht einfachen Verhältnissen. Seine Stimmungs-Landschaften hatten erst in den letzten Jahren beim Publikum Anklang gefunden. Aber die Wohnung machte bei aller Bescheidenheit der Einrichtung doch einen höchst behaglichen Eindruck. Vor allem war das kleine Kneipstübchen, das der Professor mit Fresken geschmückt, dessen Fenster er selbst bemalt hatte, ein gemüthlicher Winkel. Die wunderlichsten Dinge lagen und hingen hier herum, Erinnerungen an Künstlerfeste, mit kunstgewerblichem Geschick aus irgend einem Trödel hergestellt; sie gaben Stoff zu immer neuen Fragen, Anlass zu den lustigsten Berichten und Erzählungen.

Hier sass denn Wilhelm an seinem ersten Münchner Sonntage mit dem Professor und dessen jugendlichem Töchterchen zusammen und fühlte sich schon ganz als alter Bekannter. Das Abendbrod war einfach und es stand nur ein Glas Bier vor ihm; aber der Rheinländer vermisste die vielen Gänge und feinen Weine des Hauses Lingenrad so wenig wie das feierliche Gesicht des «Johann» am Kredenztische. Es gefiel ihm, dass Fräulein Mimi so bereitwillig aufsprang, wenn irgend etwas am Tische fehlte. Sie war nicht eigentlich schön zu nennen, mit ihrem Stumpfnäschen und ihrem überschlanken Backfisch-Wuchs. Aber aus ihrem lockigen Knaben-Köpfchen leuchteten ein Paar kluge, lebhafte, braune Augen und ihr Wesen war von solch natürlicher Frische und Unbefangenheit, dass Wilhelm sofort auf ganz vertraulichem Fusse mit ihr stand.

Nach dem Essen erhob sie sich mit einem drolligen Seufzer: «Ach nun muss ich noch lernen! Ueber die Ammoniten und die Cephalopoden, — und weiss der Himmel was noch, — in der langweiligen alten Jura-Formation. Gute Nacht, Herr Hardenberg. Gute Nacht, Papa! Gelt, rauch' nicht wieder zu viele Cigarren. Sonst hast Du morgen Kopfweh!»

«Nein, Mitzerl, ich folg' Dir und bin brav».

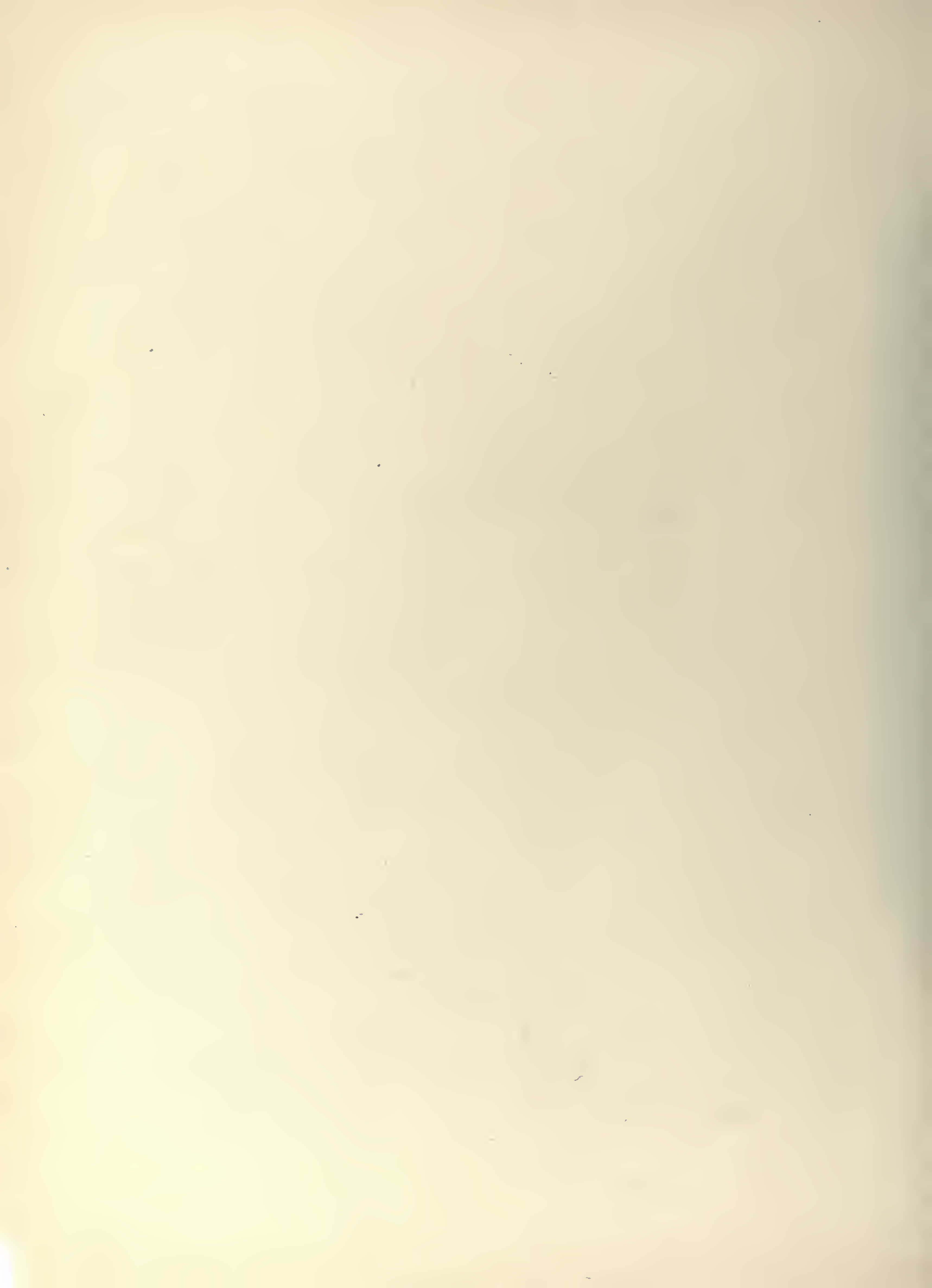
«Es thut mir leid, dass die Kleine ihren Kopf so mit Wissen vollpfropfen muss», sagte der Professor, nachdem Mimi sich empfohlen hatte. «Aber sie soll das Lehrerinnen-Examen machen. Es weiss ja Keiner, wie lange er auf der Welt zu bleiben hat oder wie bald er sich am Ende schon bei Lebzeiten überlebt. Das Kind soll auf alle Fälle unabhängig dastehen.»

Es waren so ganz neue Verhältnisse, in die Wilhelm einen Blick warf. In seiner Heimathstadt war wohlgesicherter Besitz das erste Erforderniss, um zur gebildeten Gesellschaft gerechnet zu werden. Wer nichts hatte, durfte gar keinen Anspruch erheben, überhaupt beachtet zu werden.



Eman. K. Liska pinx.

Michel Angelo's Traum.





Und aus den Gesprächen der Maler, Schüler und Freunde des Professors, die sich nun, des Abends, zu einem Glas Bier in dem Kneipstübchen einfanden, ersah er deutlich, dass alle diese jungen Leute mehr oder minder von der Hand in den Mund lebten. Der eine erzählte mit freudestrahlendem Gesicht, dass er ein Bild verkauft habe. Es schien ihm vor diesem erwünschten Ereigniss äusserst knapp gegangen zu sein. Man machte schlechte Witze über chronischen Geldmangel in den Ateliers; man schimpfte über die schlechten Zeiten. Und dabei doch diese frohe, begeisterte Zuversicht! Dieser Humor! Dieser frische, unbändige Uebermuth!

Aber es ward nicht blos gelacht und getollt; und das Gespräch drehte sich nicht ausschliesslich um die Malerei. Der kleine, gebildete Kreis von Malern, der sich bei Stangen zusammenfand, nahm an allen Zeitfragen Antheil. Man plauderte, urtheilte und stritt auch über Politik und über die neuesten Erzeugnisse der Literatur. Man interessirte sich für Ibsen, Sudermann und Hauptmann wie für Uhde, Hans Thoma und Stuck.

Wilhelm hatte wohl zu Hause von der modernen Bewegung der Geister gelesen. Aber er hatte kaum hinzuhorchen gewagt. Er stand ja so allein. Was sollte ihm in seiner Umgebung, in der alles so am Alten hing, dieser aufwühlende Sturm? Nun war es ihm, als sei er plötzlich mitten hineinversetzt in das Treiben und Drängen und Streben nach neuen Zielen, neuen Idealen; mitten hinein in diese mit gewaltsamem Gebahren und kühnem Selbstvertrauen heranstürmende Jugend; als hörte er den Föhn, den Frühlingswind um seine Ohren brausen.

Nach einigen Wochen aber hatte er sich recht gewöhnt an diese frische Luftströmung, an diese freie Brise. Er machte förmlich erst die Bekanntschaft seines Selbst in dem neuen Milieu und wunderte sich, wie viel Humor, wie viel schneidige Jugend in ihm steckte, die noch gar nicht zum Durchbruch gekommen waren.

Wenn er nur eben so rasch zum Maler hätte werden können, als er den Geschäftsmenschen abzustreifen vermocht hatte!

Aber je mehr sich sein künstlerisches Urtheil bildete und schärfte, desto klarer ward es ihm, dass er vor einem hohen, hohen Berge stehe, auf den er langsam, mühevoll hinaufklimmen musste. Er träumte ja nicht von grossem Erfolge. Er hatte es «Gott sei Dank, nicht nöthig», zu verkaufen. Aber den Tag hätte er gerne erlebt, an dem Professor Stangen ihm einmal auf die Schulter klopfen und ihm sagen könnte:

«Brav, lieber Freund! Das haben Sie gut gemacht! Das ist ein wackeres Bild!

Und wenn er sich Jahre nach diesem Ziel hätte mühen müssen, er wäre des Lernens, des Arbeitens nicht müde geworden. Nur Zeit musste er haben. Nur in der Nähe des verehrten Meisters sollte er bleiben dürfen!

Aber wie seine Braut zu einer künftigen Uebersiedelung nach München überreden?

Er hatte sich förmlich daran gewöhnt, im Geiste sein neues Leben, seine neue Umgebung vor Sophie zu vertheidigen; denn bei allem, was er sah, hörte und trieb, schwebte ihm beständig ihr missbilligendes Gesicht vor Augen. Sie besass ja nicht dasselbe Anpassungs-Vermögen wie er. Sie fühlte sich so zufrieden in dem engen Herkommen ihrer Heimathstadt, aus dem er sich stets herausgesehnt hatte. Und sie war so verwöhnt! Wie konnte er sich zum Beispiel bei den Ausflügen, die man an den schönen Oktobertagen in die Umgebung, — nach Starnberg oder nach Dachau unternahm, — Sophie an seine Seite denken? Man fuhr dritter Klasse

unter Landleuten und Arbeitern hinaus! Man ass in schlichtem Landwirthshaus einen schlechten Kalbsbraten, man musste den mangelhaften Kaffee sogar zuweilen auf ungedecktem Tische zu sich nehmen! Am Ende kam auch noch ein plötzlicher Regen, und Wagen gab es da natürlich nicht! Mimi, die sich selig fühlte, wenn sie nur von der Schulbank los kam, war mit allem zufrieden und verlor auch unter dem Schirm und in dem bodenlosen Schmutz der Landstrasse ihre Frohlaune nicht. Aber Sophie!

Sie liesse sich ja am andern Morgen von ihm scheiden, wenn er ihr derartige Unbequemlichkeiten zumuthen wollte!

Sie sprach in ihren Briefen höhnisch genug über seine Begeisterung für die «Bierstadt» und versagte es sich sogar nicht, über seine neuen Freunde abfällige



Bemerkungen einfliessen zu lassen. Das that ihm weh. Er hatte sich auf die Korrespondenz mit seiner Braut gefreut. Er meinte, wenn sie sich, brieflich, gewissermassen unter vier Augen sprechen dürften, würde sie aus ihrer Zurückhaltung ein wenig herausgehen, ihm wärmere Dinge sagen und einen offeneren Einblick in ihr Seelenleben gestatten als zu Hause, wo sie ja niemals allein gewesen waren. Aber er fühlte sich recht enttäuscht von ihren säuberlich geschriebenen, wie ein Instituts-Aufsatz stilisirten Antworten, die so gar nicht unmittelbar, nicht vertraulich, nicht erwärmend wirkten. Stand wirklich die Mama hinter ihr, wenn sie schrieb? Korrigirte sie wohl das Konzept?

Er fing an, einen heftigen Groll gegen seine künftige Schwiegermutter zu empfinden. Sophie sah er noch auf Goldgrund. Nur ab und zu flog ein flüchtiger Schatten über das leuchtende Bild.

So hatte er zum Geburtstage seiner Braut eine ganze Kiste von Geschenken zusammengepackt, um zu zeigen, dass es in München auch noch anderes gebe als gutes Bier. Mimi war ihm behilflich gewesen, seine Auswahl zu treffen, da er in Damen-Artikeln nicht recht Bescheid wusste.

«Wird Ihre Braut sich freuen!» rief sie in ihrer lebhaften Art, während ihre Augen mit Bewunderung von dem gemalten Fächer zu der Renaissance-Cassette, von einem in Silber ausgeführten Fliegenschwamm, der als Steckkissen diente, zu einem in bunter Seide gestickten Deckchen glitten. «Sie wird sich gar nicht satt sehen können! So viel reizende Sachen auf einmal! Und noch dazu von Jemand, den man lieb hat. Das muss wunderschön sein!»

«Sophie hat so viel dergleichen Tand; sie wird so reich beschenkt. Wer weiss, ob ihr das gefällt?» erwiderte er zweifelnd.

Während er dabei in Mimi's erstaunte, entzückte Kinder-Augen blickte, ärgerte ihn plötzlich Sophie's blasirte Verwöhntheit, die er bisher, wie alles an ihr, mitbewundert hatte. Es schien ihm mit einem Male, als müsste es süss sein, mit einem Geschenk wirkliche Ueberraschung, wirkliche Freude zu erwecken; als müsste ein eigenartiger, wundersamer Reiz darin liegen, über ein schlichtes, bescheidenes Kind, das noch nichts von Luxus und Ueberfluss wusste, mit seiner Liebe einen leuchtenden Sonnenschein auszugiessen.

Aber das war nur ein flüchtiger Wunsch, der ihn in seiner Bräutigams-Treue nicht wankend machte. Freilich, je mehr er mit dem Ateliertreiben vertraut wurde und die frohe Ungebundenheit dieser Maler-Existenzen kennen lernte, desto mächtiger regte sich in ihm die im Comptoir, im spiessbürgerlichen Elternhaus verkümmerte Lebenslust. Es war weniger ein Begehren nach Vergnügen und Genuss. Es war eine trotzige Auflehnung gegen die Schranken, von denen sein Wesen umgrenzt worden war. Ein heimliches Grauen beschlich ihn zuweilen vor der Zukunft, die so klar und abenteuerlos und wohlgeregelt vor ihm lag; vor den Sonntagen bei Lingenrad's, den Whistpartien mit Marken, vor den Abenden mit Pastors.

«Weisst Du, dass Du ein beneidenswerth glücklicher Mensch bist!» rief er eines Tages mit einem tiefen Seufzer, als er bei seinem Atelier-Nachbar, Max Reiser, mit dem er sich rasch befreundet hatte, auf dem ziemlich

harten, etwas fadenscheinigen Sofa lag und eine Cigarette rauchte, während der andere an seiner Staffelei sass und malte.

«Ich? Hör, das ist ein guter Witz, wenn Du das sagst!» lachte dieser. «So ein unverschämter Crösus wie Du und ich, ein armer Teufel, der sich im Schweisse seines Angesichts sein Brod verdienen muss! Du hast ja gar keine Ahnung, was das heisst in der edlen Malerei! Für Dich ist sie nur eine ideal-verehrte Freundin! Ich bin mit ihr verheirathet! Dann hat sie ein anderes Gesicht, mein Lieber!»



«Trotzdem bist Du freier als ich, Reiser», fuhr Wilhelm fort, den Rauchwolken seiner Cigarette nachblickend, die um einen verstaubten Gips-Abguss eines Frauen-Armes in der Ecke flatterten. «Frei zu schaffen, zu geniessen, zu bleiben, wo und wie Du magst!?

«Kannst Du das nicht auch? Zum Teufel! Ich sollte ein reicher Kerl sein wie Du! Ich möchte wissen, was in der Welt mich hindern sollte, nach meiner Eigenart mich auszuleben; mich da niederzulassen, wo meine Individualität sich am freiesten zu entwickeln vermag!»

«Mein Bester, Du vergisst nur, dass ich nicht blos an mich selbst zu denken habe. Auch der Wille meiner Braut muss doch mitentscheiden über unsere Zukunft. Sie ist nun in den hergebrachten, sagen wir getrost: in den engherzigen Begriffen einer Kleinstadt aufgewachsen. Ist ihr's zu verdenken, dass sie entsetzt wäre von der Ungebundenheit Eures hiesigen Künstlertreibens; dass sie sich hier niemals eingewöhnen könnte? Mir aber gefällt gerade diese freie Lebensführung so ausgezeichnet!» Er warf ungeduldig die Cigarette weg und schaute in missmuthigem Grübeln nach der rauchgeschwärzten Decke des Ateliers.

Sein Freund betrachtete ihn von der Seite. Max Reiser hatte sich durch Talent, Fleiss und glühenden Ehrgeiz, aus einer recht bescheidenen Lebenssphäre emporgearbeitet und, auf diesem mühevollen Wege, viel Menschenkenntniss und Welterfahrung gesammelt. Er hörte aus den Worten des Freundes mehr heraus, als dieser sich vielleicht selbst eingestehen wollte.

«Ja, in der Familie meiner Braut stellt man sich das Malertreiben hier vor, wie den reinsten Sündenpfuhl!» lachte Wilhelm nun etwas heiterer. «Mir scheint, meine künftige Schwiegermutter fängt sogar an, sich um mich zu ängstigen. Wenigstens wurde mir heute der Besuch ihres Schwagers angekündigt, eines liebenswürdigen, älteren Junggesellen, der nichts zu thun hat und daher von seinen Verwandten zu allen möglichen Vertrauensposten verwendet wird.»

«Und diesmal schicken sie ihn als Kundschafter aus nach dem verlorenen Sohn?» frug Max lebhaft. Während er eine neue Oelfarbe aus der Tube auf die Palette drückte, zuckte es um seine Mundwinkel; er zwinkerte listig mit den Augen und pfiff dann leise vor sich hin. Eine Idee, die ihn freute, schien in seinem Kopf aufgeblitzt zu sein.

«Es macht ganz den Eindruck», gab Wilhelm zu. «Und ich muss gestehen, gerade jetzt, im Carneval — ich hätte mir das hiesige Treiben doch gerne etwas besehen, — ist's mir recht fatal! So ein Besuch! Wenn man denken muss, jedes lustige Wort wird vielleicht nach Hause berichtet, jeder vergnügte Abend erzählt und missdeutet. Ich habe mir hier so ganz andere Ansichten angewöhnt.»

«Es ist doch nett, dass sie einen Onkel schicken und keine ältere Tante!» lachte Max. «Vor der hätte ich Respekt gehabt! Auf den alten Herrn freu' ich mich! Du wirst sehen» —.

Dabei machte er so pfiffige, frivole Augen, dass Wilhelm, ganz erschrocken, ausrief:

«Hör' mal, Reiser, nur keinen Unsinn! Dass Du Dir nicht einfallen lässt mit dem alten Herrn «Ulk» zu treiben. Du glaubst gar nicht, wie wenig Spass man bei uns zu Hause versteht.»

«Im Gegentheil. Ich halte diesen Besuch für höchst bedeutungsvoll. Ich werde den Onkel ernst nehmen. Kannst Dich darauf verlassen», versicherte Max, während er mit zurückgebogenem Kopf und halbgeschlossenen Augen seine Arbeit betrachtete.

Ein paar Tage darauf holte Wilhelm den künftigen Onkel von der Bahn ab; einen redelustigen Herrn in den fünfziger Jahren, dessen Wohlbeleibtheit den Feinschmecker verrieth, aus dessen gutmüthigen kleinen Augen man förmlich die Freude an Gänseleberpasteten mit Trüffelpurée und Rebhühner glänzen sah. Nachdem Cäsar Lingenrad, — der Imperatoren-Name passte sehr wunderlich zu dem runden, rosigen Gesicht und der Fallstaff-Gestalt, — sich in seinem Hotelzimmer den Reisestaub abgewaschen hatte, führte ihn Wilhelm in sein Atelier, wo er mit einem feinen Imbiss bewirthet werden sollte.

Der neugebackene Maler war stolz auf seinen künstlerisch ausgestatteten Arbeitsraum. Zu seiner Ueberraschung klang jedoch schon vor der Thüre ein mehrstimmiges Gespräch heraus, und als er mit dem Onkel aus dem kleinen Vorzimmer unter der Portiere hervortrat, standen hier, in Gesellschaft seines Freundes Reiser, zwei junge Mädchen mit Blumen-Bouquetchen in der Hand, die sie mit drolligen Knixen seinem Verwandten in die Knopflöcher des Rockes steckten.

Wilhelm war, einen Moment lang, wirklich starr vor Verblüffung. Er hatte absichtlich ein paar Antiken, ein paar schöne Photographien nach alten Meistern, fortgeräumt, um mit ihrer Nacktheit den Onkel nicht zu entsetzen. Und nun hing in der einen Ecke ein lebensgrosser Akt, — eine Studie Reiser's, — über dem Ruhebett eine ausgelassene Skizze badender junger Nymphen, die sein Gast sofort mit verstohlenem Blinzeln betrachtete. Aber das Schlimmere war doch, dass die beiden jungen Mädels, — Modelle, die er zuweilen bei Reiser getroffen, — sich mit einer Unbefangenheit benahmen, als wären sie bei ihm zu Hause.

«Ei, gibt's da gute Sachen!» rief die eine, den gedeckten Tisch betrachtend und sich vor Vergnügen die rothen Lippen leckend. «Wir werden doch auch eingeladen, nicht wahr, Herr Reiser?»

Die andere schleppte gleich vom Büffet Gläser heran und auch Reiser schien ganz und gar nicht gewillt, vom Platz zu weichen.

«Bitte, setzen Sie sich,» sagte Wilhelm, halb verlegen, halb ungehalten, seine Pflichten als Wirth erfüllend.

«Du wirst doch zu einem Modell nicht «Sie» sagen, mein Lieber! Das klingt ja ganz albern! Zeig' doch dem Onkel, dass Du weisst, was Atelier-Brauch ist,» flüsterte ihm Reiser zu, ihn mit dem Ellbogen stossend.

Wilhelm konnte ihm nur stumme Vorwurfsblicke zuwerfen. Er erstickte vor Aerger und durfte doch nicht reden.

«Na, Kinder, so kommt her! Reich' einmal die Majonnaise herum, Du kleine, schwarze Hexe!» rief er, sich mühsam zu einem freieren Tone zwingend.

Das Gesicht des guten, dicken Cäsar, das anfänglich eine gewisse Verwirrung und Verwunderung ausgedrückt, erheiterte sich zusehends, je mehr er sich überzeugte, dass sich's in culinarischer Beziehung auch in München leben liess. Dabei bemühte sich die blonde Lilly, die sich neben ihn gesetzt, mit lustiger Keckheit, ihn zu unterhalten. Sie war ein hübsches blasses Ding, von zartem Wuchs; trotz ihres starken Münchner Dialektes machte sie keinen ordinären Eindruck. Der Rheinländer aber fand gerade ihre Sprechweise ungeheuer drollig. Seine Wangen rötheten sich immer rosiger, seine Aeuglein wurden immer vergnügter; schliesslich lachte er so weinselig, dass ihm Thränen in den Wimpern hingen. «Nein! Ist es hier hübsch und reizend!» rief er, mit seiner rundlichen Hand der Nachbarin auf den Arm patschend und nun ganz dreist Rundschau haltend.

«Da siehst Du's! Wilhelm! Dein Onkel ist ein famoser Gesellschafter und durchaus kein Spassverderber! Denken Sie nur, Herr Lingenrad, der Heuchler da, wollte in einen Sack kriechen, weil er meinte, Sie würden ihm sein bischen Künstler-Freiheit verübeln! Aber Sie thun mit! Gelt, Sie thun mit? Herr Lingenrad soll leben!» «Hoch soll er leben!» sang die blonde Lilly. Alle stiessen mit an. Die Stimmung wurde immer heiterer. Man sann über ein Kostüm nach für den «Onkel», der natürlich mitkommen musste auf die maskirte Herren-Kneipe der Akademie. Während die Mädchen, die aus Reiser's Atelier allerlei Renaissance-Plunder geholt, den vor Vergnügen kichernden alten



Henri Bource pinx.

Dahin!



Herrn mit verblichenem Sammt und fadenscheiniger Seide behängten und ihm die verschiedensten Kopfbedeckungen auf das dünne blonde Haar probirten, fand Wilhelm endlich Gelegenheit, seinem Groll über Reiser Luft zu machen. «Ich glaube, Du bist toll geworden!» zischte er halblaut, auf Cäsar deutend, der sich wohlgefällig im Spiegel betrachtete. «Wie kommst Du auf den Einfall, mir diese Bilder da herein zu hängen, diese Frauenzimmerchen auf den Hals zu laden.» «Aber, mein Liebster, Bester», flüsterte Max, die Augenbrauen in die Höhe ziehend, mit seinem allerdurchtriebensten



Gesicht, «merkst Du denn nicht? Das war die «Onkelprobe»! Hätte er den Mund verzogen, wäre er im geringsten ungehalten geworden, glaubst Du, ich hätte mich genirt zu bekennen, das sei nur ein loser Streich von mir gewesen, um Dich in Verlegenheit zu bringen! Zu Dir käme niemals ein Modell und Du maltest sittsame Landschaften, nach wie vor. Aber Du siehst ja doch — so schau ihn nur an den alten Herrn! — wie vortrefflich er sich amüsirt! Nun kennen wir ihn und wissen, dass vor dem Tugend-Protzerei überflüssig wäre! Wer selbst so mitthut, der verklatscht Dich nicht!»

Ein tolles Märchen, ein phantastisches Schwelgen in einer Fülle von Gestalten, ein Walpurgisnacht-Traum, — diese maskirte Kneipe der Akademiker! Das Geisterschiff, die Sphinx, das Rodenbergerschloss, die Hexenküche, — alles lebendig gewordene Bilder, wie sie einst mit heimlichem Grauen im Kindergehirne spukten; übergossen von magischem blauen und grünlichem Licht, von seltsamen Schatten durchflochten. Und zwischen all diesen märchenhaften Winkeln, in denen das Dornröschen schlief und der Drache die Prinzessin hütete, das Drängen und Treiben der buntfarbigsten, von genialem Witz und tollem Humor ausersonnenen Erscheinungen, der schäumende Jugendübermuth tausend junger Köpfe, das Schreien, Lachen, Singen aus unermüdlichen Kehlen, das Schnarren, Schmettern, Pfeifen, Schrillen und Quicksen der wunderlichsten Instrumente, die das dumpfe «Gong» am Geisterschiff übertönte!

Dem guten Cäsar, den sie als «König Artus von der Tafelrunde» hergerichtet hatten, und der mit seinem glänzend rosigen Gesicht mehr einem Graskönig in einem neuen Kartenspiele glich, ward anfangs vollständig wirr im Kopf.

«Na, guck nur mal! Na, guck nur mal! Das ist ja noch toller als 'ne Weinlese!» wiederholte er immer wieder. Aber er guckte recht tapfer. Wo 's am ausgelassensten herging und wo die hübschesten «Akademiker-Mädchen» tanzten, da war er mitten darunter und liess sich den Hof machen und von den Pseudo-Damen feiern. Wilhelm, der als einer der sieben Raben erschienen war, und mit seinen sechs «Brüdern» sich durch das Gewühl trieb, war selbst so im Banne dieses Kaleidoscop's von niegeschauten, grotesken, kecken, schauerlichen und drolligen Bildern, dass er sich wenig um seinen Verwandten bekümmern konnte. Max Reiser als Mephistopheles, nahm sich desselben an; schleppte ihn am Arm herum wie ein Opfer seiner Teufelei und raunte ihm mit satanischem Lachen allerlei böse Malergeschichten in die Ohren.

Am andern Tag hiess es: es sei ausgemacht, der Onkel käme auch mit auf die Redoute. Wilhelm wehrte sich heftig gegen diesen Plan. Er hätte genug von diesen Maskenbällen gehört, auf welchen die weibliche Halbwelt sich einzufinden pflegt, um ein mit Grauen vermischtes Gefühl der Neugier zu empfinden. Aber er erklärte sehr bestimmt: er gehe nicht; um keinen Preis. Aber Cäsar war von Mephistopheles Reiser so

behext, dass er fest auf der Redoute bestand. Schliesslich, als die Beiden schon allein im Wagen sassen, schlüpfte Wilhelm doch auch noch in seinen schwarzen Rock und eilte ihnen nach.

Und als er einmal dort war! Ach, er war ja wie ein Achtzehnjähriger, wenn er Tanzmusik hörte! Der Taumelwein berauschte ihn, wenn er nur die Lippen daran setzte. Durch alle Adern kreiste ihm der wonnige Rausch der Jugend, der Lebenslust, des Leichtsinns. Er walzte, zechte, flüsterte, tollte, küsste wie die andern!

Aber sein künftiger Onkel, den sie als Kundschafter ausgeschickt, sass einstweilen wie ein Pascha, seelenvergnügt, von einer ganzen Schaar Domino's umringt, die er mit «Heidsieck Monopole» regalirte. Auch er war nicht fortzubewegen vor dem grauenden Tag.

«Hör' einmal, Deinen Verwandten in spe hast Du verleumdet!» brummte Max, der Kopfweh hatte, ärgerlich am nächsten Morgen. «Der findet ja gar nichts zu ausgelassen und zu frei! Der ginge ja in die Hölle selber mit, wenn wir ihm voranliefen.» — «Ich bin auch höchst erstaunt über ihn!» lachte Wilhelm. «Aber wenn er mit seinem kahlen Kopf noch so thöricht ist, warum soll ich dann Asche auf mein Haupt streuen?» Er war nun schon so angesteckt von dem Vergnügungs-Bazillus, der durch die Luft schwebte, dass er auch die Scheu vor seinem Ueberwacher verloren hatte.

Man taumelte denn so weiter in diesen Faschingswochen von einem Plaisir zum andern. Als Cäsar endlich mit einem traurigen Gesichte versicherte, nun müsse er nach Hause zurück, meinte Reiser, es wäre nicht mehr als billig, wenn Wilhelm seinem lieben Gaste zu Ehren noch ein besonderes, ganz intimes Fest in seinem Atelier veranstalten würde. Er stelle gerne auch seinen Raum zur Verfügung und wolle schmücken und arrangiren helfen und vor allem



— für hübsche Mädchen sorgen, die in der Halbmaske kommen müssten.

In den mit Tannen und Gobelins und indischen Teppichen malerisch herausgeputzten, mit grotesk verhängten Lampen beleuchteten Ateliers, in welchen man allerlei lauschige, originelle Winkelchen hergerichtet hatte, ward denn ein nettes, kleines Künstlerfest gefeiert. Der Champagner — man hatte eine ganze Badewanne mit Eis gefüllt, um die Flaschen zu kühlen — steigerte die Stimmung rasch zu freiem Uebermuth. Die Herren, die alle im Kostüm erschienen waren, spielten ihre Rollen mit viel Witz und Realistik. Man hielt tolle Reden, man sang «Morithaten», Couplets mit boshaften Anspielungen; auch die Mädchen lachten immer kecker; und ihre jungen Augen blitzten hexenhaft. Es wurde getanzt, gestritten, gejubelt, geschrieen und gelacht. Sie waren alle so jung, so froh; sie fühlten sich so frei!

Gerührt umarmte der Onkel die jungen Maler, als es am andern Abend ernst wurde mit der Heimreise. «Bei Gott, Kinder, in meinem Leben bin ich nicht so vergnügt gewesen!»

«Aber was wirst Du zu Hause erzählen?» frug Wilhelm. Eine leise Katzenjammer-Stimmung klang durch seine Worte.

«Dass es ganz famos war in München und dass man unter Malern lernen kann, was Lebensfreudigkeit ist. Nichts weiter! Verlass Dich darauf, mein Junge!»

Wilhelm schüttelte ihm bewegt und beruhigt die Hand. Max aber war in seiner grimmigsten Laune, als man von der Bahn nach Hause ging.

«Gott sei Dank, dass die Tollheit nun vorbei ist und man endlich wieder vernünftig arbeiten kann! Diesen Herrn hattest Du Dir engherzig vorgestellt! Sag' einmal, mein Lieber, welche Melodie hätten wir ihm denn pfeifen müssen, um ihn zu entrüsten? Wenn Du lauter solche Landsleute hast, warum beklagst Du Dich dann über Euer Philisterthum?»

* * *

Es ward wieder ruhig in den Ateliers und der Geist der Arbeit zog auf's Neue ein. Cäsar schien in der That Wort gehalten und über seinen Aufenthalt in München nur das Passende und Geeignete erzählt zu haben.

Wilhelm bekam einen Brief von seiner Braut, in welchem sie ihm schrieb, ihr Onkel sei ganz begeistert

von seiner Reise heimgekehrt. Trotzdem hoffe sie, dass ihr Bräutigam doch nun endlich daran denken würde, sich von seinem süddeutschen «Paradies» loszureissen. Er müsste ja nachgerade genügend «malen gelernt haben.»

Diese höhnische Verständnisslosigkeit für seine Bestrebungen kränkte ihn bitterer denn je. Als ob man «malen lernte» wie irgend eine Handfertigkeit! Aber sie hatte ja Recht! Es war Zeit zur Heimkehr! Es frühlingte draussen. Mit einem heimlichen Seufzer hörte er schon beim Erwachen das Zwitschern der Vögel. Gerade jetzt hatte ihm Professor Stangen die ersten ermuthigenden Worte gesagt. Gerade jetzt fühlte er, dass er anfing Fortschritte zu machen. Und nun hiess es, die Pinsel einpacken, der Kunst Lebewohl sagen auf immer. Das wusste er: zu Hause in der alten Luft der Kaufmannsstadt, da ward er wieder Dilettant, ein Stümper, wenn er überhaupt noch den Muth hatte, sich vor die Staffelei zu setzen.

Wenn sich ihm bei diesem Gedanken das Herz ganz schmerzlich zusammenkrampfte, dann erschrak er wohl wie vor einem Unrecht und erforschte sein Gewissen. War es wirklich die Kunst allein, die ihn hier festhielt, nicht auch der Leichtsinn, der Uebermuth, der Lebensgenuss, den er kennen gelernt? Doch nein! Wie ehrlich er sich auch frug, er musste immer wieder erkennen, dass er dem Vergnügen, das er gekostet, ohne besonderes Opfer den Rücken kehren könnte. Im Grunde blieb ihm von dem tollen Rausch der Karnevalswochen weniger freudige Erinnerung als von einer stillen, behaglichen Stunde bei Stangens, wenn der Professor erzählte oder sich erzählen liess, oder wenn er zuweilen nur mit Mimi zusammensass. Wie das kleine Mädchen, bei aller Jugend, Theil nahm an dem Treiben und Gähren der Gegenwart, wie vorurtheilslos und frei ihr kluges Köpfchen sich hinauswagte über das hergebrachte Denken, welches Leben in ihr glühte, wie verständnissvoll sie zuhörte, wenn er ganz unwillkürlich über die Wandlung mit ihr plauderte, die in ihm selber vorgegangen war? Ob er wohl künftig in seinem grossen, prunkvollen Hause solch' gemüthliches Plauderwinkelchen haben würde, wie nun neben Mimi's abgegriffener Schreibmappe vor ihren Schulbüchern? Ob die geistige Anregung, die er gefunden, so kräftig in ihm weiter wirken würde, dass er auch zu Hause in Fühlung blieb mit dem heissen Leben der Neuzeit, dass er im Stande wäre, auch seine schöne junge Frau zu seinen Anschauungen heranzuziehen? Das war es, was er so ungern aufgab; die Umgebung, in der er sich nicht bloss als Maler, auch als Mensch am gesündesten fortentwickeln konnte; die freie Luft, durch die es wie ein frischer Hauch der Berge wehte, die so sehnsuchterweckend in ihren blauen Linien hinter der Stadt auftauchten!

Eines Morgens, als Max Reiser mit einer noch nassen Studie in der Hand, die er seinem Freunde zeigen wollte, in Wilhelm's Atelier trat, sass dieser mit düsterster Miene in seinem «Lutherstuhl», hatte die Hand in das Haar vergraben und starrte auf einen Brief herab mit finster zusammengezogenen Brauen. Er brummte kaum ein mürrisches «Guten Tag».

«Aber was gibt's denn? Was machst Du für einen Kopf?»

Wilhelm antwortete nicht gleich. Dann sprang er zornig auf und während er mit hastigen Schritten im Atelier hin- und herschritt, stiess er hervor:

«Du bist daran Schuld! Du! Du allein! Ich sagte es ja gleich, dass sie den «Onkel» herschickten, um ihn über mich auszuhorchen. Aber Du gabst Dir ja geradezu Mühe, ihm einen frivolen Begriff über unser hiesiges Leben beizubringen. In der Weinlaune hat er natürlich doch ausgeplaudert, wie er sich amüsirt hat. Vor «guten Freunden», vor Herren natürlich nur. Als ob die reinen Mund hielten! Als ob in unserem Nest sich nicht alles herumschwätzte! Meine Schwiegermutter — das heisst nein — Frau Lingenrad, ist nicht die Letzte, die dergleichen zu Ohren kriegt. Nun schreibt sie mir in heller Entrüstung: Frau Pastor Krüger habe ganz Recht gehabt mit ihrer Warnung vor dem abscheulichen Treiben der Münchner Maler. Man wisse nun, was man von mir zu halten habe. So schmerzlich auch die Familie von dem Bruch einer Verlobung berührt würde, einem Manne wie mir, könne man ein Mädchen wie Sophie, das von so vielen umworben würde, nicht anvertrauen. Ich sei ein schlechter Mensch geworden!»

Wilhelm grübelte zu zornig vor sich hin, um zu bemerken, welcher freudige Triumph in dem Gesicht seines Kollegen aufblitzte.

Aber Max hielt nun jede Verstellung für überflüssig. «Gott sei Dank!» rief er jubelnd. «So ist doch mein Bemühen, das mir so viel Zeit gekostet hat, nicht überflüssig gewesen. Einen Zorn habe ich gehabt, auf diesen verschwiegenen, schlimmen alten Herrn; ich sage Dir —

«Du freust Dich gar noch! Denke nur, wie ich nun dastehe in meiner Heimat? Vor meinen Verwandten, vor der ganzen Familie!» grollte Wilhelm, empört über das Lachen seines Freundes.

Max lehnte behutsam die nasse Leinwand die er noch hielt, an einen Schrank und trat dann langsam auf Wilhelm zu.

«Du Narr! Du!» sagte er, ganz ernst und bewegt. «Bitte, leg' einmal die Hand auf das Herz und prüfe Dich genau und wahr: thut es Dir weh da drinnen? Wirklich weh?»



«Geh, lass mich doch! Für solche Dinge hast Du einfach kein Verständniss!» wehrte dieser ungeduldig ab.

«Du wirst grob! Der beste Beweis, dass meine Frage Dich in Verlegenheit bringt. Du kannst einfach nicht «Ja» sagen. Du würdest lügen. Dein Herz blutet nicht. Es ist nicht schmerzzerrissen. Es bäumt sich nicht auf, bei dem Gedanken, die Braut zu verlieren. Ein wirklich verliebter Bräutigam, der wäre sofort auf und davon nach diesem Brief und heim, um vor die Frau Schwiegermama hinzutreten und ihr in die Ohren zu schreien: Sie haben gar kein Recht zu trennen, was zusammengehört. Das Mädchen ist mein, unentreissbar mein! Aber Du bist ganz und gar nicht mehr verliebt in Deine Braut. Du magst sie gar nicht. Innerlich bist Du längst von ihr losgelöst. Das wusste ich, das durchschaute ich. Und desshalb habe ich gethan, was ich konnte, um Dich daran zu hindern, elend zu werden, ein unglückseliger Heuchler für Dein ganzes Leben!»

«Hör' mal: Unglücklich wäre ich vielleicht geworden — ein Heuchler niemals!»

«Doch! Das wird jeder, der eine Ehe schliesst, nicht aus tiefinnerster Sympathie, nicht aus wahrem, erprobtem Gefühl, nur aus Konvention, aus Scheu vor der Familie, vor einer zurückgegangenen Verlobung! Du bist noch nicht reif zum Ehemann, mein lieber Wilhelm! Vor allem aber: über die Grosshändlers-Tochter mit ihren kleinstädtischen Ideen und spiessbürgerlichen Lebens-Anschauungen bist Du hinausgewachsen! Du hast Dich von ihr fortgelebt; Dich über ihr Verständniss hinaus entwickelt. Du fühltest das auch sehr gut. Es graute Dir vor Deiner Zukunft! Aber Du hättest niemals den Muth gehabt, Dein Wort zu brechen. D'rum athme ich auf für Dich, dass es so gekommen ist. Ich möchte den guten braven Cäsar Lingenrad noch einmal umarmen für seine weinselige Geschwätzigkeit!»

Wilhelm schaute noch immer düster zu Boden. «Weisst Du, was Dich schmerzt?» fuhr Max fort. «Nur die gekränkte Eitelkeit! Dem Rest von Philisterthum, der in Dir steckt, thut es weh, dass sie Dich in den Damenkränzchen bei der Pastorin verlästern werden! Den Kopf in die Höhe! Lass sie doch quacken, die Alten, in ihrem Sumpf! Uebersetze Dir das Wort, das Dich kränkt, in ein andres: Sag' statt ein schlechter Mensch — ein freier Mensch!

«Nun, klingt das nicht besser? Ich schreie es Dir in die Ohren, wie einen Jubelgesang: Frei! Frei! Morgen packst Du Deine Sachen! Wir fahren fort, auf die Studienreise! Wohin Du magst! In die Berge! In die schöne freie Natur!» —

Wilhelm hatte die Augen ein wenig erhoben und er sah nun, wie draussen die helle Frühlingssonne leuchtete und die weissen Wolken über den blauen Himmel flogen.

Da durchzuckte es ihn plötzlich. Er griff krampfhaft nach Reiser's Händen und drückte sie. «Du magst



August Fink pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Mondaufgang im Winter.



ja Recht haben! Es liegt was Grosses in dem Worte: Frei! Aber sag mir, was bist Du für ein Mensch, dass Du einem die geheimsten Gedanken behorchen und die verborgensten Regungen aus der Brust heraus stehlen kannst?»

«Was ich bin?» sagte dieser bewegt. «Vielleicht — ein guter Freund.»

Als er allein war, öffnete Wilhelm die grossen Fenster seines Ateliers und liess die Frühlingssonne weit hereinströmen. Er streckte die Arme aus und seine Brust hob sich unter einem befreienden Aufathmen. Ein ganzer Strom von Jugend kam da an ihn herangerauscht. Gross und weit und offen lag die Zukunft vor ihm. Aber sie sollte ihn nicht erschrecken diese plötzliche volle, rückhaltlose Freiheit! Er wollte sie nützen in gewissenhafter Arbeit! Die Kunst sollte ihm der Halt sein, das Panier, dem er folgte und Treue schuldete — sein Heiligthum.

In leichten, dämmernden Umrissen aber schwebte vor ihm in der Ferne eine Gestalt: ein Mädchen mit einem Stumpfnäschen und einem schlanken Wuchs, mit Kinderjubel in den klugen Augen, mit tapferen, kleinen Füssen, die wohlgemuth sich hinauswagten in Sturm und Wetter. Wie ein holder Traum zog es ihm durch den Sinn, dass er dem lieben Kameraden vielleicht einmal die Schulbücher aus den Händen fortnehmen und bitten würde:

«Wirf die Gelehrsamkeit in den Winkel, Kleine! Komm mit in die Sonne, in die freie Luft! Die Welt ist noch schöner zu zweien!»



ENGLISCHER EINFLUSS AUF DEUTSCHES MUSIKLEBEN.

VON

DR. FRIEDRICH SPIRO.

Der Vorwurf der « Ausländerei », der übertriebenen Verehrung für alles Fremde, der uns Deutschen so oft und mit nur all zu viel Recht gemacht wird, ist vielleicht auf keinem Gebiete begründeter als auf dem der Musik. Ein Blick auf deren Geschichte lehrt, wie emsig, ja man darf sagen mit welch raffinirter Bosheit sich Publikum und Kritik jederzeit bemühten, ihren Vorurtheilen für alles Auswärtige auch praktische Bethätigung zu verschaffen; die Folgen zeigten sich denn auch zunächst in den unsäglich elenden Lebensschicksalen der grossen Meister, und dann noch verhängnissvoller in der Rolle, die die Nation gerade bei den Ausländern spielen musste: man hatte sich blamirt und wurde ausgelacht über den Eifer, mit dem man die anderwärts veralteten Moden weiter pflegte. Der von Richard Wagner mit solchem Ingrimm berichtete Fall, wie die Franzosen über unsere Pietät gegen Zampa und Fra Diavolo lachten, blieb typisch nach wie vor; zum Schaden hatte man den Spott, und der Spott war gerecht. Erklärlich waren solche Verhältnisse noch in den vergangenen Jahrhunderten, wo die traurige politische Zerrissenheit der deutschen Lande auch dem Kunstleben eine gedeihliche Entwickelung versagte und die Tradition der italienischen Musik noch zu mächtig war, um irgend einen Rivalen aufkommen zu lassen. War auch in Italien die echte Musik so gut wie die wahre Malerei und Plastik längst erloschen, vom barocken Schwulst erstickt, von der banalsten Effekthascherei ersetzt, so zehrte es doch immer von dem unsterblichen Ruhme der Renaissance, mit dem modernen Menschen auch die moderne Musik und damit einen Ersatz für die sehnsüchtig betrauerte Antike geschaffen zu haben. So durfte man ungestraft das deutsche Lied, die deutsche Harmonie und ihre Vertreter dem Untergange preisgeben, um mit angespanntester Steuerkraft die Ansprüche wälscher Kapellmeister und ihrer trillernden Castraten zu befriedigen, so dass z. B. Jomelli mit den Seinen wirklich ein Herzogthum aussog, während weder Bach noch Mozart die Mittel zur Deckung der Beerdigungskosten hinterliessen. Aber im neunzehnten Jahrhundert fehlt diesem Unwesen auch jeder Schein von Berechtigung. Jetzt, wo wir nicht nur mehr besitzen als alle Anderen je sich träumen lassen konnten, sondern durch fortschreitende Erkenntniss und unter verbesserten politischen Verhältnissen auch einsehen was wir haben, wo eine Riesennatur wie Richard Wagner in einem langen Leben wieder und wieder die eigene schöpferische Thätigkeit unterbrach, um die Deutschen auf ihre ungehobenen Schätze hinzuweisen, da ist die Ausländerei keine Unart mehr, sondern ein Verbrechen, ein Laster, das mit aller Gewalt ausgetrieben werden muss. Nicht dass man gegen die importirte Waare ungerecht sein oder gar eine Art geistiger Prohibitivgrenze ziehen sollte, wie man es eine Zeit lang in Paris oder Mailand versucht hat; aber man soll eine Komposition nicht deshalb schätzen, weil sie fremd ist und sich namentlich nicht mit den Erzeugnissen des allersterilsten Bodens abspeisen lassen zum Schaden der eigenen Produkte — und der eigenen Gesundheit. Was würden wohl die Franzosen sagen, wenn man ihnen Schaumwein aus Ostpreussen oder Pferde aus Venedig zumuthen wollte? Nun, ganz wie die Pferde in Venedig und der Schaumwein in Ostpreussen gedeiht die Musik in England; und dennoch ist es Thatsache, dass nicht der Süden mit seinem Gesang und seinen Formen den grössten oder schlimmsten Einfluss auf unser Musikleben besitzt, auch nicht das stilgewandte Frankreich oder das so kühn aufstrebende liederreiche Russland, sondern England, der unmusikalischste, trockenste Fleck Europas. Um diese Thatsache recht zu würdigen, bedarf es eines kurzen Rückblickes.

« Ein englischer Komponist, kein Komponist », sagt ein altes Sprichwort. Robert Schumann gab sich Mühe,

es zu widerlegen — zum Wohl eines Mendelssohnianers, den er einführte und der heute noch ab und zu in Programmen reaktionärer Konzerte spukt: es war ein gewisser Sterndale Bennett, dessen glatte, leere Symphonien dem genialen, aber unter Leipziger Einflüssen schmählich verkümmerten Meister ebenso gefielen wie die gleichartigen Erzeugnisse des Dänen Gade und des Holländers Verhulst. Er berief sich für seine Apologie namentlich auf den beliebten Pianisten Field, dessen Nocturne damals Liszt hervorsuchte und neu herausgab; man würde diese ruhigen, freundlich kühlen Melodien sicherlich noch spielen, wenn sie nicht durch Chopins erheblich klangvollere und wahrhaft lebensvolle Schöpfungen gleicher Form für immer verdrängt wären. Aber Schumann hätte weiter zurückgehen müssen, um das Wesen der englischen Musik zu erkennen; dann hätte er gesehen, dass diese Musik wesentlich aus Deutschland eingeführt ist, dass es keine englischen Komponisten gibt, sondern nur anglisirte Deutsche, und dass wir uns wieder einmal von einheimischen Erzeugnissen zweiten Ranges, denen im Kultus kein Platz gebührt, deshalb beherrschen lassen, weil sie in England Mode geworden sind. Das Wesen der englischen Musik liegt in der Art, wie man deutsche Musik auswählt und pflegt, ihr Hochmeister heisst Haendel, ihre klassische Form ist das Oratorium.

Wie alle primären Formen der modernen Musik entstand das Oratorium in Italien. Bei dem äusseren Glanze, den die kirchlichen Ceremonien dort im Mittelalter gewannen, bei der bedeutenden Rolle, die die Musik unter der Nachwirkung antiker Traditionen und dem Einflusse kluger Kirchenfürsten behauptete, war es natürlich, dass man Abschnitte aus der Heiligengeschichte in jenem fast singenden Tone recitirte, der dem Südländer so natürlich ist und der sich in der Kirche als Litanei, im Theater als Seccorecitativ bis auf den heutigen Tag erhält. Es ist daher unverständig, wenn Kunstrichter wie Mendelssohn — dessen Kritiken über alte und neue Meister einmal als Beitrag zur Geschichte der menschlichen Bosheit einfach zusammengestellt werden müssten — dem alten Cavalieri Monotonie und Mangel an Charakteristik vorwerfen: seine Kompositionen sollten gar nicht als Gesänge gelten, sondern als ein Versuch, jene freie und doch durch die Vorschriften der Kirche begrenzte Deklamation in einige Form zu bringen. Was daraus wurde, ist bekannt; ohne uns auf Einzelheiten einzulassen, können wir konstatiren, dass das Oratorium in Rom, im Mittelalter, in der Kirche einen Sinn hatte und am Platze war. Es ist eine Aeusserung des Glaubens, so gut wie die Messe und das Gebet.

Aber nicht umsonst machte die musikalische Technik ihre reissenden Fortschritte. Wo viele Technik, da ist immer grosse Gefahr für den Geist; und ist einmal die Virtuosität eingerissen, so kann Alles, was Sinn und Verstand besitzt, getrost schlafen gehen. Die Musiker komponiren dann nicht, um irgend einem Gefühl, und wär es das der Andacht, Ausdruck zu geben, sondern um Musik zu machen; was ist ihnen Gefühl, was Andacht? Sie üben sich in Stimmführungen und allen Aufgaben des Handwerks, um dem Publikum und namentlich den Fachgenossen zu imponiren; von geistigem Streben ist keine Rede, die Grundlage, auf der die Kunst erwuchs und ihre Formen einzig Bestand haben können, ist längst vergessen. So entsteht die glaubenslose Kirchenmusik, wie sie heute fast allerorten üblich ist, im Norden gelehrt, im Süden tanzmässig; so entstehen namentlich die zahllosen Missgeburten der Konzerte. In den Konzertsaal verpflanzt man wie das Drama so das Oratorium, das mit dem *orare*, dem Gebet oder selbst der geistlichen Vorstellung längst nichts mehr zu thun hat; man gibt sich nicht mehr die Mühe, den Heiligen durch einen erkorenen Mund sprechen zu lassen oder seine Geschichte so zu erzählen, dass sie etwas wie Illusion im Hörer erwecke, sondern ein Herr im Frack, eine Dame im ausgeschnittenen Kleide besteigt schüchtern das Podium, verneigt sich nach allen Seiten, erklärt sich sodann für den Helden Makkabaeus oder die tugendhafte Dalila und singt eine Koloraturarie. Wie diese Manier sich nach dem Norden verpflanzte, welche Naturen, gross und klein, ihr zum Opfer fielen, soll hier nicht erzählt werden; genug, sie fand ihren bedeutendsten Vertreter in Haendel — und Haendel bildet das Hauptelement der englischen Musikpflege. Der gutmüthige Niedersachse, der, inmitten des konventionellen italienischen Rouladenstils aufgewachsen, sich selbst in vielen Dutzenden solcher nichtssagenden Modeopern versuchte und seine ersten grösseren Erfolge als Lehrer von Prinzessinnen und Komponist von Kammerduetten in Hannover errang, fand ganz naturgemäss den Weg nach England; er anglisirte sich durchaus, und nichts ist bezeichnender, als dass er seine Hauptwerke auf englische Texte komponirte, also in einer Sprache, die,

wie keine andere, dem Wesen des Gesanges widerspricht und selber allen Klang zu karikiren scheint. Dem entspricht der Geist dieser Oratorien; es wird Niemandem einfallen, sie als mittelmässige Arbeiten hinzustellen, denn Haendel ist eben in diesem Fache der Erste, aber Kunstwerke in des Wortes höchstem Sinne sind sie auch nicht, denn ihr Wesen ist kalt, ihre Bewegung schwerfällig und phlegmatisch, ihr Bau nichts weiter als korrekt. Alles was Schwung, Streben, Erhebung heisst, sucht man hier vergeblich; wohl stehen zwischen den zahllosen Phrasen auch einige wirkliche Melodien, schön, ruhig und klassisch wie Engländerinnenprofile, aber auch sie entbehren des Ausdrucks, sie schwellen nicht, sondern verlaufen gerade und verschwinden in der allgemeinen Stagnation. Aber gerade diese ist es, die der trägen Masse behagt, weil sie weder Leidenschaft erregt, noch selbst von Leidenschaft getragen ist, noch auch nur eine leidenschaftliche Empfindung voraussetzt. Haendel ist der Komponist der Gleichmacherei; und man weiss, dass gerade von England aus das allgemeine Nivellirungsprinzip, das Kunstfeindlichste was es gibt, über Europa hereingebrochen ist. Desswegen ist Haendel's Ansehen so solide gegründet und desswegen muss man seine breite stumpfe Macht bekämpfen. Und vor Allem muss jener verhängnissvolle Irrthum ausgerottet werden, das aesthetische Sakrileg, das unser Publikum unter Führung seiner Lehrbücher fortwährend begeht, indem es Bach mit Haendel in einem Athem nennt. Nietzsche spricht einmal von einem gewissen und, das er den Deutschen nicht verzeihen könne: «Goethe und Schiller . . . . . ich fürchte, sie sagen Schiller und Goethe». So will man ja in der Hauptstadt der Intelligenz ein Denkmal für Haydn, Mozart — und Beethoven errichten; nicht weniger barbarisch gruppirt man Bach und Haendel. Auch ohne psychologische Studien sollte jeder Unbefangene schon durch die rein historische Betrachtung den fundamentalen Unterschied erkennen. Bachs Hauptwerke — es sind nicht die fünf oder sechs grossen Stücke die dafür gelten, sondern das viele Hunderte von Kompositionen umfassende Lebenswerk der Kirchencantaten, Motetten und Passionen — sind für den Gottesdienst geschrieben und dem reinen starken Glauben entsprossen; sie sind sozusagen in der Kirche gewachsen, für die sie bestimmt sind. Bekanntlich hat Bach drei ganze Jahrgänge von Kirchencantaten geschrieben, d. h. für jeden Sonn- und Feiertag dreier Jahre eine dieser wunderbaren Kompositionen, die, einen Choral zu Grunde legend, an dessen abschliessendem Gesange die ganze Gemeinde sich betheiligt, mit ihren wechselnden Chor- und Einzelgesängen den feierlichsten Theil des Gottesdienstes verkörpern, somit den gewaltigsten Regungen des Gemüthes zum Ausdrucke verhelfen und ihm selbst eine neue Offenbarung darbieten. Der Cantate gewöhnlicher Festtage entspricht am Charfreitage die Passionsmusik; da nach den Vorschriften der orthodox-lutherischen Kirche, der sich Bach mit Eifer gegen den aufstrebenden Pietismus anschloss, die ganze Dauer des Tages für die Feier in Anspruch genommen wurde, begleitet die Musik theils in recitativer Erzählung des Evangelisten, theils in Chorälen der ganzen Gemeinde, theils in lyrischen Ergüssen einzelner Personen die gesammte heilige Handlung; und so genau schliesst sie sich den einzelnen Momenten an, dass man drastischer als auf irgend einer Bühne möglich wäre die erschütternden Vorgänge wahrhaft sieht. Bach liess sich schwerlich träumen, dass man diese Musik, verkürzt und zugestutzt, in den Konzertsaal übertragen würde, wie sie, zusammengedrängt in die Dauer eines Abends, die Menschheit unterhalten sollte wie sonst irgend ein «Klavierhusar», und in Wahrheit eben wegen jener Prozedur nur noch wie eine grossartige Ruine wirkt; Bach hat auch kein einziges Oratorium geschrieben. Denn, was gewöhnlich so genannt wird, seine Weihnachts- und Ostermusiken, führt diesen Namen mit Unrecht; auch diess sind Cantaten, und zumal das beliebte «Weihnachtsoratorium» ist eine Sammlung von Cantaten für die Feiertage von Weihnachten bis Epiphanias, die alle zusammen aufzuführen ihrem Geiste geradeso widerspricht, ihre Form geradeso verstümmelt, wie die Uebertragung der Passionsmusik in den Konzertsaal. Auch diese Entstellungen sind Folgen unseres gediegenen englischen Oratorienkultus; aber die Lüge des Judas Makkabaeus im Frack hat Bach nie begangen; wollte er ausserhalb der Kirche singen lassen, so wählte er weltliche, der Umgebung angemessene Texte, behandelte sie mit Geist und oft mit Humor, ähnlich wie seine Instrumentalmusik, die bei aller Grossartigkeit dennoch ein Parergon blieb, und immer sprachen seine Sänger als Menschen, nicht als Marionetten. Dem entspricht der Inhalt: trotz aller Schwere, die durch äussere und innere Momente geboten wurde, ist Alles voll von drängender, gewaltiger, ja tobender Leidenschaft; voll jenen ungeheuren Strebens nach oben, das die Germanen



Stefano Farneti pinx. Phot F. Hanfstaengl, München.

Die Sonate.



in die Baukunst eingeführt haben; jenes gigantischen Suchens, das all' unsere grossen Geister auszeichnet, das alle Schranken einreisst, fortwährend neue Gebiete angreift und keine Zufriedenheit kennt: Bach ist heute noch ein Revolutionär.

Eine verständige und liebevolle Pflege Bach'scher Musik müsste auf die Kunstproduktion den segensreichsten Einfluss ausüben; sie ist aber erst dann möglich, wenn wir uns von dem konventionellen Haendelkultus befreit haben.

Das zweite Hauptelement der englischen Musikpflege heisst Joseph Haydn. Wie Haendel das siebzehnte, so vertritt dieser Komponist das achtzehnte Jahrhundert; freilich nur in so weit, als die Beiden überhaupt fähig sind, etwas zu vertreten. Denn, wenn die Musik eine Aeusserung des innersten Lebens und der geheimsten Geisteskräfte ist, so gibt die der grossen Meister neben allem Uebersinnlichen auch die klar erkennbaren Charakterzüge ihrer Nationen wieder, und insofern besitzen sie Alle, trotz der Verschiedenheit ihres Styles wie ihres individuellen Empfindens, etwas Gemeinsames, ein Universales. Aber ihnen gegenüber stehen die akademischen Naturen, die Meister für den Schulgebrauch, die Beherrscher der Form, die Zufriedenen und Gewandten; sind sie mittelmässig angelegt, so lässt sich von Charakter bei ihnen überhaupt nicht reden; ragen sie jedoch über das Durchschnittsmass hinaus, so offenbaren ihre Werke nicht das Wesen, sondern irgend welchen stark hervortretenden, keineswegs immer vortheilhaften Zug der Race, der sie angehören. Nun ist es oft von unpartheiischen Kennern, am meisten aber von Germaniens wärmsten Bewunderern bemerkt worden, welch' imposante Rolle bei uns das Philisterium spielt; tief im Blute steckt uns die Schulmeisterei, der Hang zur Pedanterie, der Wunsch nach urkräftigem Behagen, *alias* träger Selbstzufriedenheit, die zu nichts in schärferem Widerspruche steht, als zu dem Gefühl der Grösse, der Schönheit, der Macht. Oft geht dieser Zug neben der schönsten Schwärmerei her und bildet dann Romantiker; zuweilen ertödtet er durch seine stumpf lastende Massivität die edelsten, ja die wahrhaft genialen Triebe, wie bei Nikolaus Lenau und Robert Schumann. Solche Naturen mit ihrer tiefen Disharmonie und ihrem tragischen Ende wirken ergreifend; aber am schlimmsten wird es, wenn jene philiströse Behäbigkeit in unumschränkter Herrschaft thront und den Gedanken gar nicht aufkommen lässt, dass es etwas Höheres oder das Streben nach etwas Höherem gebe. Diess ist nun der Fall bei Haendel, am krassesten aber bei Haydn. Es handelt sich hier nicht um subjektive Auffassung, noch um biographische Aeusserlichkeiten, die übrigens bestätigend hinzutreten. Vielmehr wird die Thatsache, dass der eigentliche Charakter der Haydn'schen Musik eben nichts weiter ist als urkräftiges Behagen, am allerbesten durch Haydn's grösste Verehrer erwiesen: Kritiker, die wir als das verkörperte Philisterium hinstellen können, diese echten Vertreter der breiten Mittelmässigkeit, die eben jenes Behagen als beste Form des Daseins und einzigen Zweck der Kunst hinstellen (Zweck der Kunst! das ist schon bezeichnend genug), Kritiker wie Riehl, Hanslick oder gar Max Nordau, sie finden ihre höchste Freude an dem guten, braven, alten Papa Haydn, der ihnen nie zumuthet sich aufzuregen, und sie können es Beethoven noch immer nicht vergessen, dass er sich so ungeberdig, so ganz unakademisch gegen ihn auflehnte. (Sie können ihm allerdings auch nicht verzeihen, dass er die neunte Symphonie geschrieben hat.) Dazu stimmt die patriarchalische Verehrung, die Haydn in unseren Gesangvereinen und Bürgerkränzchen geniesst; man hat sie so gern, diese «leichte» Musik, die sich so bequem spielt, bequem anhört, Allen alles bequem macht; man hat daran immer etwas «Altes», das man dem bösen «Neuen» entgegenstellen kann. Solch ein Neuer oder Neuerer ist denn freilich nicht blos der endlich verstorbene Wagner, sondern auch der längst verstorbene, aber nie verdaute Beethoven.

Das unläugbare Verdienst Haydn's besteht vor Allem darin, dass er gewissermassen der Melodie die Gelenke löste, sie glatter und geschmeidiger machte, als sie selbst bei den Italienern gewesen war und somit den Boden bereitete, auf dem nachher Mozart seinen herrlich schönen Bau schuf: dieser Kunst sieht man auf den ersten Blick an, dass ihr Meister sich nicht erst das Material zu behauen brauchte, sondern gleich an das höchste Ziel gehen konnte. Andrerseits liegt Haydn's Bedeutung auf formalem Gebiete: er gab der Sonate durch neue Gruppirung ihrer einzelnen Theile eine Form, die der Erfindung mehr Spielraum bot und daher im Grunde für alle Nachfolger massgebend blieb; dieselbe Sonate, einer bestimmten Gruppe von Instrumenten überwiesen, hiess dann Symphonie oder Quartett. Aber auch hier haben nur seine Nachfolger verstanden, mit den zubereiteten Materialien Grosses zu schaffen; sie besassen

eben den nöthigen Geist, der dem allezeit zufriedenen Musiker durchaus abging: sie waren Architekten, jener nur ein Mauermeister. Wohl ist er, indirekt und sehr gegen seinen Willen, der Urheber des Mozart'schen Quartetts und der Beethoven'schen Symphonie geworden; aber nicht minder verdanken wir ihm — und dies entspricht seinen Intentionen viel mehr — jenes Formelwesen, das der Kunstentwickelung stets die grössten Hindernisse bereitet, unseren Konservatorien Religion ist und fast alle wahren Meister unserer Kunst dem Hunger und der Verzweiflung in den Rachen jagte. Der ganze Begriff der Klassizität mit ihrer geistvergiftenden Sumpfluft hat hier ihren Ursprung; ja nicht nur das innere Verständniss, selbst der einfache gesunde Tonsinn wurde erstickt durch die Bedeutung, die man dem Quartett beimass, indem der Mensch es nun durchaus schön finden sollte, stundenlang nur Streichinstrumente und noch dazu vier Soloinstrumente zu hören, also unausgesetzt einer Farbe und zwar einer recht mageren gegenüber zu stehen. Freilich haben Mozart, Beethoven und Schubert auch mit dieser Farbe Unsterbliches geschaffen; das beweist eben nur, was man auch auf so vielen anderen Gebieten sieht, dass ihr Genie selbst das Aergste durch die blosse Berührung veredelte — und schliesslich leiden diese Werke doch unter der Disharmonie zwischen dem unendlich reichen Inhalt und der matten armseligen Oberfläche. Unsere Meisterschüler aber, anstatt sich eben aus diesem Inhalt neue Nahrung zu saugen, nehmen vor Allem jene graue Farbe, um damit weiter zu pinseln, nachdem sie sich als erstes Erforderniss für ihr Bild nicht etwa eine Idee (die ist Nebensache), auch nicht einen Gedanken (das ist veraltet), sondern einen Rahmen besorgt haben: dies ist nämlich die Sonatenform des achtzehnten Jahrhunderts. Hauptträger dieser Ueberlieferung sind natürlich die Engländer, deren Standpunkt sich im Wesentlichen mit dem der oben genannten Federhelden deckt. Bei ihnen hat von Allem, was das vorige Jahrhundert in der deutschen Musik erzeugte, nur dieses Haydn'sche Behagen wirklich Eingang gefunden; die grandiosen Reformen Gluck's, die allseitig vollendeten Schöpfungen Mozart's spielen keine Rolle, denn ihr Geist ist leidenschaftlich strebend, während man sich bei der «Schöpfung», den «Jahreszeiten» und unzähligen Normalquartetten gemüthlich ausruhen kann. Gönnen wir den geschäftsklugen Insulanern dies Vergnügen, aber hüten wir uns ernstlich, ihrem rückwirkenden Einfluss noch weiter zu verfallen, sonst könnte, wenn wir uns gar zu gemüthlich fühlen, auch bei uns das Suchen aufhören — und mit dem Suchen das Finden. —

Es bedarf kaum eines Wortes darüber, dass das neunzehnte Jahrhundert im Zeitalter der grossen Reaktion jenen beiden immerhin kräftig angelegten Akademiker-Idealen einen Epigonen nachsenden musste, der neben ihnen in den Kunstschulen und in England figurirt, korrekt und gewandt schreibt, im Inhalte sich zuweilen über das Gewöhnliche erhebt, aber stets bemüht ist, alle Erregung und alles Charakteristische zu vermeiden, sich ja nicht zu erhitzen oder zu erkälten! Was kümmerte es Mendelssohn, dass die grossen Dichter Beethoven, Schubert und Weber, vor seinen Augen in's Grab sanken, das ihnen die Barbarei der «Welt» vor der Zeit gegraben hatte; was kümmerte es ihn, den Glücklichen, dass neben ihm Schumann das Charakterstück, Chopin die Durchgeistigung der slavischen Tänze und der sonst nur auf Gefälligkeit abzielenden Klavierimprovisationen, Berlioz die Tonmalerei im Grossen, Loewe die Ballade, endlich Liszt die symphonische Dichtung und gar Wagner das Gesammtkunstwerk erschuf, dass mit einem Wort endlich die poetische Musik, die natürlichste Kunst, zur Alleinherrschaft gelangte. Er komponirte Lieder ohne Worte für die Schülerinnen, und Oratorien, Symphonien, Quartette, Psalmen etc. etc. für die Lehrer. Man lese nur in seinen Briefen nach, wie hoch er sich über alle jene Zeitgenossen erhaben fühlte, die ja thatsächlich ganz wie ihre Vorgänger durch Leute seinesgleichen zu Grunde gerichtet wurden, während um ihn die hochklassischen Musikpflegestätten sich förmlich rissen: Leipziger Gewandhaus, Berliner Hofoper, namentlich aber — England. In Mendelssohn findet der Engländer Alles, was er von «moderner» Kunst nöthig hat, daher ist er dann auch von den kritischen Merkern zeitig gegen Beethoven ausgespielt und zum Klassiker ernannt worden. Nun sei es uns ferne, in die englischen Musikverhältnisse dreinreden zu wollen, die uns so wenig angehen, wie die italienischen Finanzen oder die russischen Wegebauten; aber dass wir sie uns zum Muster nehmen sollen, ist wirklich zu viel verlangt. Wem die Musik jener würdigen Trias Vergnügen macht, der habe sie; nur seien wir uns endlich einmal darüber klar, dass die Musik nicht zum Vergnügen da ist, dass unsere Heroen, Goethe an der

Spitze, Gebilde geschaffen haben, die viel höher organisirt sind als wir, dass mithin nicht die Kunst für die Pflege der Menschen da ist, sondern die Menschen für die Pflege der Kunst. Wir müssen uns zusammennehmen, wenn wir uns ihrer würdig erweisen wollen; und nur wenn wir, unter Verzicht aufs Kleinlich-Gefällige und Korrekte, diejenigen Künstler in Ehren halten, deren Werke uns schon beim blossen Anhören selber schaffen lassen, so dass der Genuss in Rezeption und Produktion gleichmässig liegt — nur dann können wir hoffen dass die junge Generation ihnen etwas Ebenbürtiges an die Seite stellen wird. Ein bedeutender Schritt dazu ist die Befreiung von der Ausländerei; und wenn unser Jahrhundert das Joch des hochmusikalischen aber degenerirten Südens abgeschüttelt hat, wird es ihm zum Abschied vielleicht auch noch gelingen, das viel unwürdigere des antimusikalischen Nordens zu zertrümmern.

Unsere Bilder.

E. Liska. ***Michel Angelo's Traum.***

Einsam sass der Meister in seiner Werkstatt. Ihn erfüllte Welt-Ekel, Menschenverachtung.

«Wie sie noch immer tanzen um das goldene Kalb!» murmelten seine Lippen, und müde schloss er die Augen.

Aber um seine gesenkte Stirne leuchtete ein lichter Strahl und vor seines Geistes Augen trat ein Gewaltiger.

Er sah den Mann vor sich, der sein Volk befreit aus der Knechtschaft, der in der Macht seiner Begeisterung dem Meere geboten und Wasser aus dem Felsen geschlagen, «zu dem Gott geredet von Angesicht zu Angesicht, wie ein Mann zu seinem Freunde redet». Er schaute in die hehren Zuge jenes grossen Kulturhelden, der die Vergangenheit in leuchtenden Bildern und markigen Worten verkündet und den Jahrtausenden nach ihm den Stempel seines Geistes aufgedrückt hatte.

In mächtigen Umrissen stand die Gestalt vor dem Meister, — ein Riese, ein Uebermensch mit strengen Augen, in denen es aufzuckte wie ein Wetterstrahl.

«Als er das Kalb und den Reigen sah, da ergrimmte er mit Zorn und warf die Tafeln aus seiner Hand und zerbrach sie unten am Berge». Der Träumende verstand die heisse Empörung, welche die Brust des Gottbegnadeten durchglüht.

In seinen eigenen Adern fühlte er ihn nachzittern jenen heiligen, Jahrhunderte alten Zorn.

Waren die Menschen nicht immer die Gleichen? Sie hörten nicht auf den Befreier und Erlöser, der ihnen erstand und Grosses verkündete. Sie spotteten seiner erhabenen Gedanken und seiner weisen Lehren, und wenn er herabstieg aus den Höhen, in welchen er mit dem Weltgeiste Zwiesprache gehalten, so fand er die Thoren lachend und singend um ein albernes Götzenbild.

Aber jener grosse Führer und Held war dennoch seinem Ziele, seiner Mission treu geblieben. Er hatte sein blindes Volk nicht verlassen. Seine Liebe, sein Erbarmen waren grösser gewesen als seine Entrüstung und Erbitterung.

Wie zu einem leuchtenden Vorbilde schaute der Meister empor zu dem Unbeugsamen, dem er sich geistesverwandt fühlte, ein Grosser, ein Einsamer unter den Kleinen, auch er. Zeigen wollte er ihn der Welt, so hehr und gewaltig wie er ihn in seinem Traume erblickte, zeigen mit düsterer, drohender Stirne, wie einen Mahner und Richter.

So ward aus heiligem Zorn, aus Mitgefühl und begeisterter Bewunderung ein unsterbliches Werk geschaffen: der Moses des Michel Angelo.

Aug. Fink. ***Mondaufgang im Winter.***

Tiefes starres Schweigen. Ein bleiches Licht fällt in schwachem Schimmer auf die bleiche Erde. Gespensterhaft ragen die kahlen Bäume in die schwer niederhangenden Nebelschleier. Ein paar Wildenten flattern aus dem Röhricht empor. Das Wasser rauscht und plätschert nicht mehr. Langsam, schwerfällig zieht es dahin durch die schneebedeckten Wiesen; zuweilen stösst eine Eisscholle zischend an das hartgefrorene Ufer. Wie ein Stöhnen schauert ein leiser Windhauch durch die Aeste. Sonst kein Laut, kein Lebewesen. In eisiger Ruhe erwartet die Erde die herabsinkende, gnadenlose Winternacht. Aber der mattverdämmernde Glanz breitet doch über all den düsteren Ernst urewige Schönheit, — die Schönheit der Medusa, deren Anblick erstarrt, versteint.

Hermann Koch. ***Unerwarteter Besuch.***

Tanzende Sonnenlichter, Frühlings-Gejubel und junge lachende Augen unter weissem und rosigem Blütengeflock.

Die Eine senkt die Blicke fest auf die Handarbeit, als wäre es für sie das Wichtigste von der Welt, feine Spitzenfäden ineinander zu schlingen. Aber die Freundinnen lassen sich nicht täuschen von diesem Verlegenheits-Eifer. Sie wissen wohl, dass sie nur gelassen und gleichgültig scheinen will, die Heuchlerin, dass sie mit Herzklopfen und jubelndem Bangen auf die Stimme lauscht, die aus dem Garten hervorklingt, — auf den ersehnten Schritt.

Sie darf sich die kleine Verstellung wohl vergönnen. Die gute Mama ist ja dem Besuche entgegen gegangen und sagt ihr Willkommsprüchlein und macht dem Zagenden Muth.

Er bedarf der Ermunterung. Es ist keine Kleinigkeit, sich mit einem schwerverliebten Herzen vor die übermüthig kichernden Mädchen zu wagen. Aber die klugen Mütter waren zu Grossvaters Zeiten gerade so wie heute: Wenn ein hübscher Freier für die Tochter in Sicht kam, liessen sie sich die Mühe nicht reuen, ihm ein paar Schritte entgegen zu gehen, für ihn ihr liebenswürdigstes Lächeln aufzubieten: « O bitte, treten Sie nur näher, mein Herr! Sie stören uns gar nicht, durchaus nicht! Wir freuen uns im Gegentheile ungemein. »

S. Farneti. ***Die Sonate.***

Immer dämmriger war's im Gemach geworden. Nur ein schmaler Streifen Licht huschte noch zwischen den Vorhängen herein. Die Lippen verstummten. Man hörte wie die Stricknadeln in den Händen der Mutter leise aneinander klirrten. Keines fand ein Wort in der schwülen, schweren Stimmung, die in dieser Stille sich auf die Gemüther legte. Wie oft hatten sie so beisammen gesessen, lachend, in fröhlichem Behagen diese friedliche Dämmerstunde geniessend. Nun fehlte der Eine, der die Sonne dieses Heims gewesen. Sie wagten nicht an der Empfindung zu rühren, die jedes von ihnen voll und ganz erfüllte.

Da legten die schlanken Mädchenhände sich auf die Tasten. In das drückende Schweigen rauschten Wunderklänge: Beethoven's Sonate in Es dur — les adieux.

Jedes Wort hätte ihnen weh gethan. Schmeichelnd, schmerzeinlullend wirkte die Musik. In süsse, feierliche Wehmuth löste sich die bange Beklemmung.

Clara Walther. ***Madonna.***

Wäre es nicht interessant, wenn ein Kunstforscher uns in Zahlen zu sagen wüsste, wie oft sich der Pinsel eines Künstlers an diesem ewig-jungen Stoffe versuchte: « Die Gottesmutter mit dem Kinde. »

Der Geist einer Zeit, der Wandel des Geschmackes und der Anschauungen, die ganze Eigenart eines Volkes prägt sich aus in der verschiedenen Art und Weise, wie dieses Bild, in das die Maler seit Jahrhunderten immer wieder ihr bestes Können legten, zum Ausdruck gelangte.

Die fromme Innigkeit des deutschen Gemüthes, der Mysticismus des Mittelalters, die derbe Lebenskraft der Niederländer, die Farbenglut der Renaissance, der düstere Ernst der Spanier und das sonnig warme Empfinden der Italiener, sie sprechen zu uns aus den sanften und schwärmerischen, den realistisch lebensvollen, den leuchtend klaren, bald ernsten, bald lächelnden Zügen, mit welchen die göttliche Mutter auf der Leinwand verherrlicht wurde. Und immer wieder reizt es auch die modernen Maler, mit packender Lebenswahrheit diese rührendste Gestalt zu verkörperen, uns in Glorienschein die holde Mutter zu zeigen mit dem Kinde auf dem Schoosse, das der armen Menschheit die Erlösung bringen soll.

Henri Bource. ***Dahin!***

Kleiner und kleiner wird der dunkle Punkt im weiten Meer, dem sie nachblickt, unverwandt, mit grossen, thränenlosen Augen. Eine verflatternde Rauchwolke, — dann nur mehr einsames Wellenrauschen.

Im Grau der Ferne entschwindet ihr Glück. Das Schiff, das ihn mitnahm, macht eine Reise um die Welt. Drei Jahre bleibt er fort. Eine lange Zeit, um zu vergessen; viel zu lang, um sich zu zermartern in sehnsüchtigem Hoffen auf die Wiederkehr. Nein! Dahin! Vorbei!

Sie hatte es ja gewusst, dass der Augenblick kommen musste, da sie mit dem Tüchlein wehte: Lebwohl! Lebwohl! und dann hier stand — allein. Nur um so heisser hatten sie sich geliebt und geküsst, weil sie keinen Augenblick vergessen durften, dass ihr jubelndes Sonnenglück nicht dauern konnte, dass näher und näher die Stunde der Trennung rückte.

Keine Thränen, keine Reue, nein!

Sie will stark, sie will tapfer sein. In ihr ernstes Arbeitsleben kehrt sie nun zurück, reich an einer sonnigen Erinnerung. Wer allein steht in der Welt und für sein Leben kämpft, darf sich nicht verzehren in weicher, nutzloser Sehnsucht. L'art moderne d'aimer, c'est l'art de rompre.





Clara Walther pinx.

Madonna.



Franz von Lenbach.

von

A. SPIER.

Der Name **Franz von Lenbach** drückt eine als « klassisch » geprägte Vorstellung aus. Wenn diese Graduirung einem lebenden Deutschen schon im glücklichen Mannesalter zufällt, muss er seine Grösse unzählige Male bestätigt und allen kleinen und kleinlichen Widersachern gegenüber siegreich behauptet haben. Denn das Volk der Dichter und Denker glaubt immer noch leichter was es liest als was es sieht, es vertraut sich heute noch eher und lieber den antiquirten ästhetischen Theorieen « gut angeschriebener » Taxatoren als der beweisführenden Praxis an. Das gedruckte und mündliche « Hörensagen » macht einen unglaublich grossen Bestandtheil seines Kunsturtheils aus. Diese versteckte chronische Unmündigkeit ergiebt sich klar aus der durchschnittlichen Charakter-Anlage und Jugend-Entwicklung des Deutschen. Die heutige Schule besetzt seine werdenden Kräfte vollständig und unterdrückt durch ihre formale einseitige Geisteskultur das Wachsthum seiner Individualität, dieses Grund und Bodens aller wahren Selbständigkeit. Steht er dann eines freien Tages mit dem Riesengepäck fremder fertiger Urtheile vor dem Leben, ohne dass die allmählich auf ihn geladene Belastung das eigene Rückgrat, diese Befreiungsmöglichkeit, verkrümmt und verkrüppelt hat, so packt er mit Entrüstung, Widerwillen und Zorn den athemraubenden Ballast ab und wagt den Versuch, im Kampf um's eigene Dasein seine Selbständigkeit zu gewinnen. Aber verhältnissmässig nur ganz Wenigen lässt die Schule die Energie zu dieser Selbstbefreiung übrig. Die Majorität erliegt dem Druck des Schulzwangs und findet ihre Individualität nicht mehr am Leben. Sie schlüpft mehr oder weniger gelähmt und abgestumpft, zufrieden mit den täglich servirten Bildungselementen der Zeitung- und Romanlektüre, der bequem passiven Theater- und Musikgenüsse, in die bürgerliche Uniform und bildet als beati possidentes in Amt und in Würden, in der leichten bürgerlichen Pflichterfüllung der Besitzenden, das deutsche Philisterium, das deutsche Publikum. Es stellt dem Heere gute Soldaten, dem Staate brauchbare Arbeiter, Staatsdiener, fügsame Bürger, brave Unterthanen. In den gebildeten Frauen, welche zwischen ihren zwei Berufskontrasten, Ornament oder Arbeitsträgerin zu sein, noch keine einzel-naturgemässe Wahlfreiheit in der Lebensgestaltung haben, erwacht unter einigermassen günstigen Lebensbedingungen noch eher ein Interesse an der Kunst. Sie, welche offiziell nur « mitgenommen » werden, wenn es etwas zu sehen giebt, sie sind es, welche mit ihrem geheimen Stimmrecht, wenn auch oft aus den gemischtesten Motiven, die dem Sachlichen einseitig zugewandte Lebensweise des Mannes auf ideellere Gebiete lenken.

Diese einleitenden Darlegungen, welche einen folgenschweren Missstand nur streifen können, liessen sich mannichfaltig begründen und würden auf das noch nicht bebaute, sondern sträflich vernachlässigte Gebiet der Geisteshygiene führen.

Die Unterbindung der Selbständigkeits-Entwicklung durch die Schule war der deutschen Natur gegenüber nicht schwer. Die Vererbung der Eigenschaft des passiven Zuwartens und Unterordnens hatte gut vorgearbeitet. Ihre Stärke lag nie im Ergreifen der Initiative, auch nicht in der Initiative des Erkennens. Die Grössen aller Zeiten hatten der deutschen Allgemeinheit keinerlei Beistand in den Kämpfen ihres Werdeprozesses zu danken. Sie hat ihnen gegenüber keinen Grund zum Stolz auf ihr Urtheil, nicht einmal ein gutes Gewissen. Es liegt in der deutschen Natur, die Genialität zuerst misstrauisch zu bekämpfen, — siehe Goethe, Schopenhauer, Richard Wagner, Bismarck, — sie widerwillig mit vernünftelnder Spöttelei zu bekritteln, und erst, wenn diese bösartigen Stadien durch langsam eindringende Kraftproben überwunden sind, anzuerkennen. Dann aber wird sie mit blitzraschen Uebergängen stolz auf das, woran sie keinerlei Verdienst hat, wenn nicht das unfreiwillige, der Gegen-

satz gewesen zu sein, welcher den gegen den allgemein gültigen Weg und Willen Strebenden reizte, anspornte, noch energischer in seiner Eigenart bestärkte und ihn bestimmte, ausserhalb des Vaterlands erfolgreiche, meist für das Vaterland ausgiebig segensvolle Förderung zu suchen. Albrecht Dürer z. B., auf welchen die Nürnberger neben der deutschen Nation extra stolz sind, verdiente von dem Zeitpunkt seiner Ansässigkeit von 1494 bis 1524, also innerhalb 30! Jahren, in dem reichen Nürnberg selbst nur 500 Gulden, eine trotz der inzwischen eingetretenen Geldentwerthung höchst geringe Summe. Er schrieb aus Venedig: «O, wie wird mich nach der Sonne frieren, hier bin ich Herr, daheim ein Schmarotzer.»

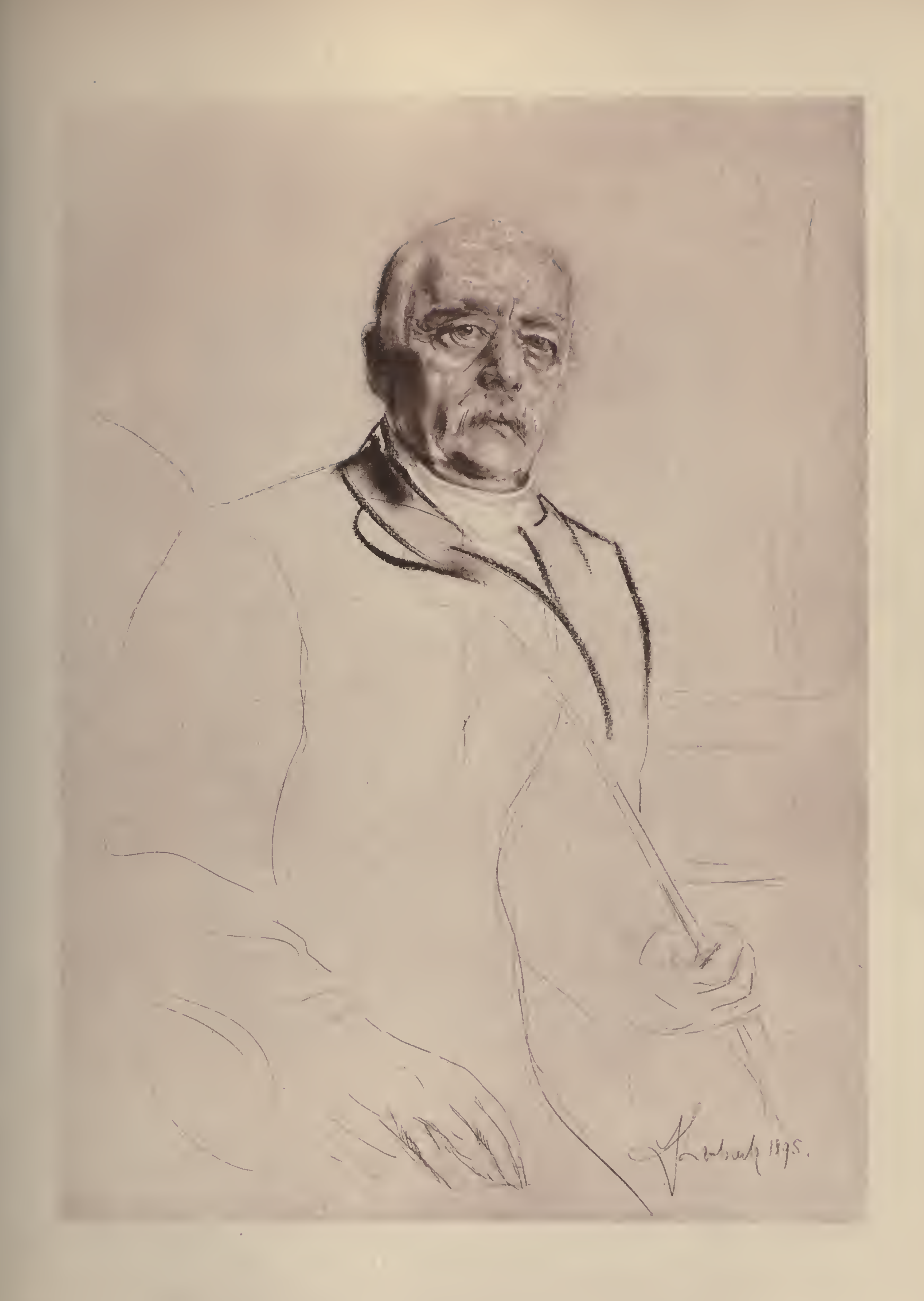
Von Holbein, auch einem Stolz Deutschlands, schreibt Erasmus an Iselin, sein Freund sei nach England gegangen, ein paar Engel (Goldmünzen) zusammen zu schaaren, da die Künste daheim frieren.

Um von einem Dichter zu sprechen, da die Literatur den Deutschen doch immer näher ging als die Malerei, wie hatte Goethe, der grosse Goethe um den Beifall seiner von ihm unsterblich dotirten Nation zu kämpfen. Den Frankfurtern, welche ihn von Generation zu Generation mit unbeirrtem Selbst- und Vorrechtsgefühl ihren «Landsmann» nennen, wich er mit dem gesunden Instinkt des Selbstschutzes aus und zog es vor, seiner engeren Heimath dauernd fern zu bleiben. Er hat sich, wie so manche andere deutsche Grösse, gegen den Willen seines Volkes entwickelt. Wie mancher junge Geist mag sich aber an dem aktiven und passiven Widerstand entmuthigt, zerrieben, wie viel Bitterkeit sich in Naturen wie in der Schopenhauer'schen, nur ohne philosophische Fruktifikation, angesammelt haben.

Der historische, beklagenswerthe Mangel an spontanem Durchfühlungsvermögen, dieser Quelle wahrer Begeisterung und selbständigen Urtheils, wurde und wird von der heutigen Schulbildung noch verstärkt. Er verschuldet auch, dass nur verschwindend kleine Gemeinden unter den 50 Millionen Deutschen fühlen und wissen, was die Malkunst an Lebensfreude und Lebensgewinn geben kann, und dass das deutsche Publikum bis heute kein gesundes verständnissvolles Verhältniss zu ihr fand. In der noch zu schreibenden Geschichte von der Entwicklung des deutschen Charakters könnte man Bände über die Ursachen, Dokumentationen und Folgen dieses Mangels schreiben. Unter den wenigen Auserwählten, welche jung diesen Feind überwunden und jung gesiegt haben, stünde in erster Reihe der Name Franz von Lenbach. Sein bisheriger Lebenslauf verdient die Devise des tapferen Georg: In tempestate securitas. Im Sturme Sicherheit. Er hat den breiten, ruhigen, festen Schritt eines Mannes, der seiner Aufgabe gewachsen, seines Zieles bewusst, seiner Kraft sicher ist.

Es war wirklich keine werktägliche Dezembernacht, als am 13. des Weihnachtmonats 1836 im bayerischen Dorfe Schrobenhausen Franz Lenbach geboren wurde. Die Weltferne und die Windstille seiner ländlichen Heimath sind seine ersten pädagogischen Wohlthäter gewesen; sie ersparten ihm glücklicherweise das gefährliche Stadium einer Wunderkindheit. Es wäre verfehlt und unwahr, seine Biographie mit dem Kapitel eines armen Maurerjungen zu beginnen, den frühe Wunderthaten und gräfliche Gunst auf den rechten, ruhmvollen Weg brachten. Der jahrelang ungestörte Zussammenhang Lenbach's mit einer einfachen Aussenwelt, die ununterbrochene Beobachtung der einfachen Elemente des väterlichen Handwerks bilden bedeutende Faktoren seiner geistigen Urwüchsigkeit und Gesundheit. Gerade die Anschauung der Maurer-Arbeit regt den werdenden künstlerischen Sinn mehr an, als die Oberflächlichen voraussetzen. Die Fröbel'sche Methode, die wohl gekannte, aber viel zu wenig erkannte und praktisch geübte, preist in ihrer wahren Missionslehre über die Entwicklung der Sinne in der Kindheit mit Recht die Anschauung, die zeichnerische und bauende Handhabung einfacher Linien und Flächen als gesundestes Ernährungsmittel der Phantasie, welche an fertigen, verzierten Dingen nur ermattet und oft erstirbt.

Lenbach sollte das Handwerk seines Vaters erlernen, allenfalls bei höherer Entwicklung seiner Begabung Architekt werden. Zu diesem Zukunftszwecke besuchte er die Gewerbeschule in Landsberg und später das Polytechnikum in Augsburg. Die ersten künstlerischen Eindrücke in der Malerei selbst empfing der Knabe durch den Thiermaler Hofner, welcher sich zu Naturstudien in Schrobenhausen aufhielt. Trotz aller folgenden Proben einer hervorstechenden malerischen Begabung, welche sich bei dem Malunterricht in Augsburg bestätigte, bestand Lenbach's Vater auf der Einhaltung des Handwerkerberufs. Dem väterlichen Gebot war aber in den Eindrücken, welche seinen Sohn in dem Augsburger Museum und dann in der alten Pinakothek in München gefangen nahmen, ein stärkerer Befehl entgegengetreten. Vor diesen Gemälden erlebte Lenbach seine grosse Revolution, vor ihnen erhob sich sein künstlerischer


1895.

Trieb, vor ihnen empfand er, dass er selbst seine lebensführende Macht werden müsse.

In diese Zeit seiner Selbstentdeckung und Selbstbestimmung fiel der Tod seines Vaters. Lenbach kehrte nach einem kurzen Besuche der Akademie und nach einem zweijährigen fleissigen Studium der Technik der Oelmalerei bei Gräfle in sein Heimathsdorf zurück. Dort malte er viel und allerlei und verblüffte seine Umgebung durch die Aehnlichkeit seiner Portraits. Während dieser Phase einer freien übungsreichen Thätigkeit wallfahrte er immer wieder zu seinen unsterblichen, treuen Mäcenen in der alten Pinakothek. Es sind Bilder voll Stimmungspoesie: der stämmige blonde Jüngling mit den klaren Augen, der im Sonnenbrande zu Fusse wandert, sehnsüchtig nach den Wahrzeichen Münchens, den Frauenthürmen, ausspäht, — wie er, am Ziele angekommen, neue Kräfte sammelt, geraden Schrittes in die alte Pinakothek geht, dort vor einem Gemälde Halt macht, Wegemüdigkeit und Hunger vergessend, wie ein Gläubiger zu dem Allerheiligsten vor dem Hochaltar, zu ihm aufschaut! — Die frommen Märchen von wegweisenden Engeln, von führenden Sternen, von dem himmlischen Vogel, der neben dem wandernden Knaben herfliegt und ihm in's Ohr singt:

Wandre nur zu,
König wirst Du!

alle die Wunder, durch welche der Mensch die führende Gewalt einer inneren Stimme zu verkörperlichen sucht, werden an der Vorstellung dieser Wallfahrten eines weltfremden Jünglings wach.

An diese Andachtsstunden, in welchen Lenbach den Muth jener mit Recht «göttlich» genannten Begeisterung heimtrug, welche die natürliche Quelle eigener künstlerischer Thätigkeit ist, schloss sich alsbald die ernsteste, dem Grössten nachstrebende Arbeit an, Lenbach begann zu kopiren.

So hatte er schon durch diese Anschauung und durch die mit ihr zusammenhängende Arbeit eine höhere Weihe und eine höhere Einsicht empfangen, als er bei Piloty als Schüler eintrat. Damals war Piloty der führende «Neueste». Wie sympathisch Lenbach die Piloty'sche Betonung des rein Malerischen war, er empfand dennoch den Abstand zwischen der Kunst Piloty's und der seiner alten Meister und hielt denselben in allen Schwankungen und Experimenten des eigenen Suchens und Strebens wachsam im Auge. Piloty erkannte schnell die hervorragende Begabung Lenbach's; der deutlichste Beweis ist seine Aufforderung des Schülers, ihn nach Italien zu begleiten.

Auf diese Weise waren Lenbach's Opfer an einen akademischen oder Meister-Schulzwang nicht nennenswerth geworden. Die Arbeiten aus seiner akademischen Phase fristen nur mehr ein literarisches Leben. Man erzählt sich von Genrebildern, vor dem Wetter flüchtende Bauern u. dgl. Sie sind, wie der Einfluss der Genre-Richtung, verschwunden. Sie haben ihre Dienste gethan, indem sie dem Aufstrebenden zeigten, was für ihn nicht erstrebenswerth sei. So kam er mit einem verhältnissmässig kurzen, nützlichen weil lehrreichen Umweg, auf welchem er zeichnen und malen lernte, sich auch im Modelliren versuchte, auf seine grosse Strasse, von der alten Pinakothek nach Italien. Von dieser Reise stammt wohl sein Gemälde des «Triumphbogen des Titus», die klassische Architektur im südlichen Sonnenlicht plastisch dargestellt. Was Lenbach auf der ersten Fahrt in das Land der Schönheit und der Sonne an jugendlichem Freiheitsjubel, an herzlicher Naturfreude empfand, sein ganzes Entzücken schildert ein Gemälde aus jenen Tagen, das Gemälde des italienischen Hirtenknaben in der Schack'schen Gallerie in München. In der Sonne hat der Künstler gesessen, als er diesen jungen Meister des Dolce-far-niente, den strammen übermüthigen Guck-in-die-Luft, den seligen Naturburschen, der von der ganzen blüthenreichen Welt zu unbeschränkter Nutzniessung Besitz ergreift, mit schöpferischer Farbenlust malte. Dieses Jugendwerk Lenbach's ist von einer so ausgesprochenen Pleinairkraft und von einer solchen anspruchslosen Natürlichkeit, dass es in Einem Zuge zwei sogenannten modernsten Richtungen und zwar in geschmackvollster Weise gerecht wird, der Freilichtmalerei und der Anekdotenlosigkeit. Das ist ein Ausschnitt aus der Natur — aber mit Lenbach's Augen gesehen! —

Nach der Rückkehr aus Italien stellte Lenbach in München das Portrait eines Arztes aus. Collegen und Publikum schüttelten die Köpfe und wunderten sich. Das war anders, fremdartig, schmeichelte nicht und warb nicht, — es erinnerte an die und jene Malart, sein Ganzwerth hob sich aber durch die Aehnlichkeiten mit Verwandtem nicht auf,, es blieb ein grösseres Etwas übrig, — dieses Etwas lebte und machte sich in kraftvoller Selbstherrlichkeit geltend. Das vielköpfige «Man» wusste sich nicht zurecht zu finden, es setzte hinter den Namen Lenbach ein grosses Fragezeichen, ein staunendes, ein erwartungsvolles, ein neugieriges — — —

Ihn aber, der dieses Fragen und Staunen hervorrief, citirte damals der Grossherzog nach Weimar als Professor an seine neugegründete Akademie. Es war kein schlechter geheimer Rath, der seinem Fürsten auf der Suche nach ausserordentlichen Künstlern den damals noch ungeprägten Namen «Lenbach» nannte. Weimar! Dieser Klang löst für das deutsche Ohr die Namen Schiller, Goethe, Karl, August aus, einen Orgelakkord aus dem unsichtbaren Orchester unserer Klassiker-Symphonie. Er schwächt sich nicht ab, ehe man sich nicht in Weimar niederlässt. Im alltäglichen Weimarer Leben bringt aber das Getrippel und Gezischel der Kleinstadt einen solchen Lärm hervor, dass der feierliche, weiche Klang nicht aufkommt. Lenbach hat es trotz des Verkehres mit seinen Collegen Böcklin, Begas, Gedon, Ramberg dort nicht lange ausgehalten. Die zufällige Begegnung mit dem kunstsinnigen Dichter Graf Schack, eine Aussprache, welche ein Zusammengehen im Kunstgeschmack feststellte, sollte eine neue Wendung in seinem Leben hervorrufen. Schack trug sich mit dem Plane seiner Gallerie, sah die Kopie des jungen Künstlers von dem Rubens'schen Bilde seiner zweiten Frau und beauftragte denselben, für ihn in Italien gemeinsam bewunderte Meisterwerke zu kopiren.



Franz von Lenbach. Portrait von Hans von Bülow.

Diese Aufforderung wird öfters als eine rettende That für Lenbach, Schack als sein grossherziger Wohlthäter dargestellt. Dem ist nicht so! Als der gemäldesammelnde Kunstfreund dem in weiteren Kreisen noch unbekannten Maler begegnete, war Diesem schon von einer Reihe feiner Kenner seine Zukunft prophezeit, und Schack fand in dessen Kopien und Originalarbeiten genügendes Material zum eigenen Urtheil vor. Schack diente seiner Gallerie und seinem Kennerruhme mindestens so viel, als er mit seinen Bestellungen Lenbach diente. Lenbach war keineswegs eine von den zaghaften, zuwartenden Naturen, welche ihre Entschlüsse von zufälligen Gelegenheiten und Begegnungen abhängig machen: Er hätte das Land seiner Sehnsucht unter allen Verhältnissen so sicher erreicht, wie er als Jüngling von Schrobenhausen in die alte Pinakothek und als Zwanzigjähriger nach Weimar kam. Diese Thatsache schliesst die Einsicht nicht aus, dass das Zufallsmoment günstig und beglückend war; führte es doch einen jungen Künstler in seiner Vollkraft auf sorgenlose Art nach Rom und Florenz und

bot ihm gerade die Thätigkeit als Bestellung, welche er sich freiwillig nicht anders gewählt haben würde. In Italien vor diesen Bildern zu malen bedeutete ihm Erfüllung und Verheissung! Was der junge Mann vor ihnen empfunden und erkannt hat, ergab ihm den Hauptgenuss und den Goldgewinn dieser Reise. Er kopirte zunächst die himmlische und irdische Liebe von Tizian, diesen Hymnus an die weibliche Schönheit, und dann in der Folge eine bekannte Reihe von Meisterwerken, welchen er durch seine congeniale Wiedergabe ein zweites Leben schuf. Sie bilden die täglich bewunderten Perlen der Schack'schen Gallerie, die künstlerische Anregung, die seit Jahrzehnten von ihnen ausgeht, ist unberechenbar. Manchem Kunstfreunde, dem eine italienische Reise lebenslänglich versagt ist, bieten sie den auserlesenen, ausgiebigen Kunstgenuss einer solchen und manchem jungen Künstler offenbaren sie die Schönheitslehre, welche er nicht im gelobten Lande selbst aufsuchen kann.

Nach dieser thaten- und erfolgreichen italienischen Zeit kehrte Lenbach zu selbständiger Arbeit nach München zurück. Er gab dabei das aktive Studium der alten Meister nicht auf und kopirte damals in der Schleissheimer Gallerie das Gemälde Van Dycks, seine Violoncell spielende Gattin.

Die kaum begonnene Thätigkeit in der Heimath unterbrach eine neue Reise nach Madrid, welche Lenbach in der Gesellschaft des jungen Ernst Liphart im Jahre 1867 wieder im Auftrage des Grafen Schack unternahm, dem das erste Reise-Resultat das Verlangen nach mehr gab. Im Museum des Prado fand der Künstler neue Anregung zum Nachschaffen. Er malte das Reiterbild Karl V. mit tizianischer Grösse, sein Philipp IV. von Velasquez soll ebenso gleichwerthig mit dem Originale sein. Nach einem arbeitsamen Jahre in der spanischen Hauptstadt, in welchem Lenbach's allseitige Interessen neue befruchtende Eindrücke sammelten, kam Schack zu seinen jungen Freunden, bereiste mit ihnen das südliche Spanien, besuchte Tanger von Gibraltar aus, zeigte ihnen Granada und die Alhambra. Von dieser Fahrt brachte Lenbach spanische Landschaften mit, von welchen eine in der Schack'schen Gallerie hängt und mit dem italienischen Hirtenknaben die wenigen gemalten Zeugen der Lenbach'schen Naturanschauung bilden.

In dem Jahre der spanischen Reise stellte Lenbach eine Reihe von Portraiten in Paris aus und erfuhr die ermuthigende Anerkennung hervorragender Kritiker und Kenner. Die genaue Angabe, wie viele Ausstellungen in den übrigen 27 Jahren folgten, ist ohne Werth und Zweck; sie würden in ihrer grossen Zahl nur die mehr oder weniger schwankenden, gemischten Prämissen zu den Thatsachen geben, dass die Werke Lenbach's allerwärts und immer Aufsehen und Meinungsstürme erregten, von der Minorität der Kunstverständigen früh hervorgehoben und aufgesucht wurden und dass sie auf alle Kreise eine nie abgeschwächte Anziehungskraft ausübten. Die gesammten zu erreichenden äusserlichen Auszeichnungen wurden dem Künstler im Laufe dieser Jahre zu Theil, goldene Medaillen, Titel, der Ehrendoktor, das Adelsdiplom. Das innere Resultat, das schon heute unverrückbar erreicht ist, adelt ihn unsterblich, es nennt ihn den einzigen Klassiker unter den heutigen deutschen Portraitmalern.

Die weiteren äusseren Ereignisse kommen in der Biographie Lenbachs als solche nicht in Betracht. Seine Zeit theilte sich hauptsächlich zwischen Rom, Florenz, Venedig, Berlin, Friedrichsruh, Varzin, Wien und München. Seine Niederlassung in München im Jahre 1870 ist nur als eine endgültige Erklärung seiner Heimathswahl anzusehen. Im Jahre 1887 vermählte er sich mit der Nichte des Grafen Moltke, und das Glück im Hause gab seinem Münchener Aufenthalt zunehmende Stabilität, das heisst in einem relativen Sinne, denn es ist diesem freien Manne, der zu den Wenigen zählt, welche ihre Freiheit zu gebrauchen verstehen, nur eine Stimmungsfrage, rasch über Sonntag nach Venedig zu fahren, um an Naturschönheit und Tizianschönheit seine fleissigen Augen auszuruhen und zu erfrischen.

Das Wann und Wie all seiner Reisen chronologisch aufzuzählen wäre werthlos. Lenbach's Memoiren der jüngsten 25 Jahre kommen, so weit sie der Welt gehören, in den geschaffenen Portraiten zum Ausdruck. Sein künstlerisches Material liegt in den Persönlichkeiten, und so machen persönliche Begegnungen und Beziehungen seine bewegenden Geschicke aus! Daraus ergiebt sich der intime Zusammenhang seines künstlerischen und persönlichen Lebens und das Taktgebot für den Interpreten, nicht weiter in die Lebensdetails einzudringen, als die in diesem Sinne illustrativen Gemälde mit ihrer bald lauten, bald leisen Sprache erzählen. Vor ihnen kommt es auf ein höheres Lesenkönnen an.

Eine einfache Aufzählung der Persönlichkeiten, welche dieser Menschen-Eroberer gemalt hat, bietet ohne den Anspruch unbedingter Vollständigkeit das universelle Bild seiner Lebenseindrücke.

Die Potentaten des Thrones, der Staatskunst, der Politik, der Kirche, des Geistes, der Kunst, der Geburt, des Geldes, die Potentatinen der Schönheit und der Kunst, sie sassen Lenbach zum Bilde. Er malte die Kaiser von Deutschland und Oesterreich, die Könige und Regenten von Baiern, Sachsen, Italien, Rumänien, die Machthaber Bismarck und Moltke, den Reichskanzler Fürst von Hohenlohe, den Heerführer von der Tann, die Minister Gladstone, Minghetti, Frère Orban, Delbrück, den Stiftsprobst Döllinger, den Bischof Strossmeyer, den Heerführer in der Wissenschaft Helmholtz, den herzoglichen Arzt und Wohlthäter Karl in Bayern, den Bismarck-Arzt Schweninger, die Maler Mackart, Schwind, Passini, Neubert, Böcklin, Stuck, die Architekten Semper, Seitz, Seidl, die Musiker Liszt, Richard Wagner, Bülow, Hermann Levi, die Dichter Schack, Hermann Lingg, Paul Heyse, die Humoristen Busch und Oberländer, den Komiker Dreher, die Romanheldin Dönniges — wie wünschenswerth wäre es, ihren bedeutendsten Verehrer, Lassalle, von Lenbach gemalt zu besitzen! — die Künstlerinnen Duse und Barbi, die Schriftstellerin Crawford, er malte eine Schaar schöner Mädchen, glücklicher Mütter, interessanter Frauen, eine indische Prinzessin und eine Schlangenkönigin.



Franz von Lenbach. Portrait von Franz Stuck.

Zu einzelnen Nummern dieser vielsagenden Namensliste fügt dieses Heft neue, noch nicht veröffentlichte, für das Schaffen Lenbach's charakteristische Proben hinzu, zuerst eines der letzten Bilder des Kaiser Wilhelm I.; es trägt schon den ermüdeten Blick, den wehmüthigen gefassten Ausdruck einer Greisenstimmung, eine Illustration zu Goethe's Wahrwort:

«Keine Kunst ist's alt zu werden,
Eine Kunst es zu ertragen.»

Ein Gegenstück das Bild von der Tann's! Trotz der weissen Haare noch frische, männliche Kraft in Haltung und Blick. Wie fein und stark zugleich die unterscheidenden Nuancen zwischen seinem Portrait und dem des Kaisers sind! Beide stehen unter der Einwirkung des Alters, die Gestalt des Kaisers ist schon gedrückt und gebückt, der Soldat von der Tann wehrt sich noch. Die dritte Nuance des Altwerdens kommt in dem Gemälde des Fürsten Hohenlohe, des gegenwärtigen Reichskanzlers, zum Ausdruck. Da halten sich gesunde Geisteskräfte trotz der Jahre intakt und concentriren sich in innerer Ruhe. So sieht ein Mann aus, der ohne Neugierde, ohne Ungeduld und ohne Ehrgeiz warten kann, ruhig, objektiv, klar über dem persönlichen Interesse stehend, für sich gesättigt, nur mehr für eine grosse Sache mobil zu machen. So schildert ihn Lenbach und so bestätigt es sein Leben, ein Welt-Mann und ein Welt-Herr!

Was sagt dagegen die Physiognomie Döllingers! in ihrem komplizirten Gemisch von Intelligenz, Schlauheit, Witz und Bonhomie! ein zufriedener Zurückgezogener, der beim Eintreten und Kämpfen für die eigene Ueberzeugung das Lächeln nicht verlernt und stoische Weisheit gelernt hat!

Hermann Lingg und Paul Heyse, zwei deutsche Dichter, beide von Lenbach in interessanter, treffender, gegensätzlicher Charakteristik verewigt. Beide leben in München in sehr verschiedenen Lebensverhältnissen. Hermann Lingg, der Autor der Völkerwanderung, der Novellist, aber in erster Reihe der tiefempfindende Lyriker, den Deutschland, wie seinen Freund Ludwig Pfau, bei Lebzeiten fast vergisst. Wenn Hermann Lingg nicht literaturgeschichtlich genannt und memorirt würde, die Meisten von gestern und heute frügen, wer er ist. Er zählt zu Jenen, welche hoch geschätzt und wenig gelesen werden. Unbeirrt um diesen oberflächlichen Zug der Zeit lebt er in seinem bescheidenen Hause an der Nymphenburgerstrasse, ein Fünfundsiebziger, trotz aller Enttäuschungen seinem streitbaren Lebensprogramme treu:

«Den Dünckel auszurotten,
Die Narren zu verspotten,
Den Heuchlern, wie sie gleissen,
Die Larven abzureissen,
Und Lug und Trug zu hassen!
Dagegen frohen Muthes
Mit allen Kräften Gutes
Und Echtes zu beschützen
Und treu zu unterstützen —
Darin soll für mein Thun
Das Grundgesetz beruh'n,
Dafür will ich mich rühren,
Dafür die Feder führen!»

Ihn, diesen Kämpen, suchte Lenbach auf, ihn malte er mit dem Feuer in dem Auge, das nicht mehr flammt, aber glüht und das jugendlich warme Herz verräth, welches mit Gefühlsschmerzen den brutalen Gang der Welt betrachtet. Ihm setzte Lenbach das rechte, echte Denkmal.

Sein Kollege Paul Heyse wohnt in einem reizenden Haus an der Luisenstrasse, die wohl einmal Lenbachstrasse heissen wird. Es steht, ein Dichterheim, in einem Garten, ist breit, bequem, ohne Raumsparsamkeit gebaut. Paul Heyse hat den geistigen und materiellen Erfolg vor Hermann Lingg voraus. Er ist und bleibt ein Poet, wenn ihn auch die Modernsten mit Rücksichtslosigkeit kränken und heruntersetzen. Er hat wie Wenige das Herz der Frauen und Mädchen gewonnen. Ihre nie ungefährliche Begeisterung hat ihm das charakterliche, nicht stimmende Gepräge eines Troubadours, eines Frauenlobs gegeben. Sie haben die Kraft seiner Gefühls-Aufklärungslehre im «Kampf um's Lieben» meist nicht verstanden und nur die Sentimentalität ohne die Gedankentiefe aufgefasst. Lenbach schildert ihn auf seinem Gemälde wie er ist: ein poetischer, gefühlvoller, glücklicher Tasso.

Franz Stuck erscheint auf seinem Bilde ein glücklicher Florentiner. Lenbach nahm sich hier die Freiheit zu retouchiren. Der junge Künstler sieht anders aus. Erfolg und wieder Erfolg haben seine Züge heidnischer entwickelt. Ihnen fehlen die Kampfspuren unterdrückter Schmerzen.

In den Gesichtern von Semper und Schwind liegen die Wahrzeichen geistigen und seelischen Schaffens.

Aus Bülow's Kopf spricht die bald angreifende, bald blasirte, rücksichtslose Superiorität seiner impulsiven Art, die immer wieder unvermittelt wie eine Unabhängigkeitserklärung aus seiner Natur hervorsprang. Er hatte das nicht zu unterdrückende Bedürfniss, seinem Publikum, dem ihm unentbehrlichen Material zur Interpretation der grössten musikalischen Schöpfungen, seine temperamentvolle, oft satirische Opposition kund zu thun.

Das Portrait der bekannten Sängerin Alice Barbi, jetzt Baronin Wolff in Petersburg, jener italienischen Künstlerin, welche südliches Temperament mit Vornehmheit in ihrem Wesen wie in ihrer Kunst zu verbinden wusste, giebt ihrer harmonischen Erscheinung vollen Ausdruck.

Ein ähnlicher Zauber geht von dem Portrait Frl. H . . .'s aus, ein anmuthiges, geistiges Leben modellirte dieses Gesicht und leuchtet aus den Augen.

Das Bild der Herzogin Clementine von Coburg, der Mutter des Fürsten von Bulgarien, trägt die Geschichte einer Frau vor, welche grossen Fragen und Entscheidungen gegenüber stand und handeln musste, ein Typus jener aktiven Weiblichkeit, die irrthümlicherweise männlich genannt wird, während sie doch ein Produkt so oft bewährter, echt weiblicher Gefühlsstärke und Thatkraft ist. Die Passivität oder die Schwäche des Weibes zählt zu jenen traditionellen Irrthümern, deren chronisches Fortleben von einem Heer von Thatsachen noch nicht ausgerottet worden ist.

Das Portrait der Erbprinzessin von Meiningen hat etwas mädchenhaft Hoheitsvolles.

Zu den übrigen hier reproduzirten Frauenbildnissen fallen Einem die Namen zu, nicht die Namen aus dem Standesregister, aber die charakteristischen ihrer Art! Die Dame im Hut, welche den Finger an die geschlos-

senen Lippen hält, heisst «das Geheimniss». Wenn man so träumerische Augen unter dem Hut hat und Flechten wie eine schwarze Lorelei, erfährt man mehr wie eines . . . Die lachende Amerikanerin dürfte den «Flirt» vertreten, — Jede hat ihre Sprache. . .

Das Lieblichste unter allem Lieblichen, was diese Illustrationen bieten, spricht wohl aus dem reizenden Kinderköpfchen. So sieht Lenbach's einziges Kind, seine kleine Tochter Marion aus, sonnig und wach, hellblondes Haar, blaue Augen, rosiger Teint, eine malerische Erscheinung, nicht allein nach dem Herzen, auch nach den Augen ihres Vaters. Sie lebt in ihrem herrlichen Elternhause wie eine Märchenprinzessin, die wirklichen haben es selten so gut. Welche Individualität sich in diesem Kinde entwickeln wird? Seine Mutter eine Gräfin Moltke, sein Vater ein Fürst aus dem Volke, die Vererbungstheoretiker können auf diesen werdenden Beweis oder Nichtbeweis gespannt sein. — Die vorstehenden kurzen Kommentare sollen nur dazu dienen, das fast ausnahmslos eminent Treffende der hier reproduzirten Portraite durch quasi Unterstreichung des charakteristischen Lebens und Wesens der Portraitirten hervorzuheben.

Dieser Bilderbetrachtung fügt das Gedächtniss leicht die bekanntesten Ruhmesbilder Lenbach's bei. Da sich in ihnen die Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit mit der Bedeutung der künstlerischen Leistung vereint, waren sie der Nation noch schneller nah gerückt, dem Gedächtniss schneller eingeprägt.

Obenan in der Vorstellung Aller stehen seine Bilder Bismarck's in ihrer staunenswerthen Mannichfaltigkeit, in ihrer grosszügigen Wahrhaftigkeit. Lenbach zeigt ihn uns als den scharfsichtigen Politiker, als den zufriedenen Grundbesitzer, als den strammen Offizier, als den willensstarken Begründer des deutschen Reiches, als den eisernen Reichskanzler, lauter Darstellungen, welche der Vertiefung der Vorstellung Bismarck's dienen. Unübertroffen steht ein Gemälde Bismarck's da. Sein Gesicht ist welk, eingefallen, bei ganz naher Betrachtung merkt man überrascht, dass es das Gesicht eines alten Mannes ist. Sobald man aber zurückgeht, tritt der Blick in sein Herrscherrecht! Dieser Blick! So mag er ausgesehen haben, als Bismarck in der ersten schmerzlichen Stille von Friedrichsruh eines Tages mit dem Soldatenmantel und dem Helm, — alle übrigen Ordensherrlichkeiten bei Seite lassend, — nur das eiserne Kreuz anlegte und Lenbach Modell stand. Da mag ihm die Erinnerung an die grosse Zeit der That die gekränkte Seele bewegt und erhoben und das Angesicht mit dem alten Feuer erleuchtet haben! — Es giebt Apotheosenbilder, auf welchen im feierlichsten Moment die Buchstaben einer Inschrift in

Franz von Lenbach. Bildniss einer Amerikanerin.

Flammen strahlen. So strahlt auch nur zeitweise in begeisterten Augenblicken die Idee aus den Augen der Ideenkapitalisten unserer Zeit. Und diese Rein- und Flammenschrift des Geistes leuchtet aus diesem gemalten Bismarck-Denkmal. Da ist die materielle Kraft durch die Kraft des Geistes ersetzt. Aus ihm spricht Bismarck's ganz «persönliche» Bedeutung, jene Gewalt des kategorischen Imperativs, auch eine Ausdrucksform des Genies!

Wäre Lenbach nur der Maler Bismarck's gewesen, ihm bliebe ein unvergängliches Verdienst. Er hat diesen Mann, dem sogar seine Feinde nicht mehr die Grösse absprechen, in einem gewissen Sinne der Nation geschenkt, indem er ihn ohne Pose, eindringend menschlich dem Gedächtniss des Volkes einzeichnete und es vor dem Glauben an Colportagebilder schützte. Die Vorstellung Bismarck's, wie sie Lenbach gab, kann sich nicht mehr verflüchtigen. Die Monumente stehen dem Volke zu fern, es gewöhnt sich, an ihnen gleichgültig wie an Litfasssäulen vorbeizugehen. Aber das Bild an der Wand des einfachen Wohnzimmers, das gewinnt Leben und bleibt auf dem Weg von Kind zu Kindeskind lebendig.

Wie schildert Lenbach den Schlachtenlenker Moltke; in den scharfen Zügen nichts Hartes und nichts Demonstratives, das stille, tiefe Gedankenleben, der ernste, fromme Frieden spricht aus ihnen. Selbst das Bild ohne Perrücke, im ersten Moment so fremdartig wirkend, mindert den Eindruck dieses geistigen Facits nicht. Es ist immer derselbe Mann, der seine grossen Thaten aus seinem Selbstbewusstsein hinausstellt, die Ehre Gott überliess und sich den Frieden behielt. Welch ein Gegensatz der Abgeschlossenheit zu Bismarck, dessen Gesichtsausdruck immer Thatkraft ausstrahlt!

Die Kaiserbider Wilhelm I. stehen im Vergleich zu allen vorhandenen Portraiten deutscher Potentaten einzig da. Der Künstler verzichtet auf jedes Ornament, welches die Macht, die Höhe der Stellung kennzeichnen würde, kein Spiel mit Krone, Scepter und Schwert. Die Milde dieses Pflichtenmenschen auf dem Throne, die fast demüthige Subordination unter sein hohes Amt, kein «Ich bin es», sondern ein «Gott hat es befohlen» spricht die Persönlichkeit aus. Als der Künstler den Kaiser in seinen letzten Lebensmonaten, in welchen das Alter Herr über die stramme körperliche Disziplin geworden war, malte, wird er auch dieser Wahrheit gerecht und lässt die Frommheit als letzten Rest der Geistesenergie hervortreten.

Den Kronprinzen Friedrich hat er dagegen als den frischen Helden des Jahres 1870, des grossen Krieges und des grossen Sieges, im Kürass und im weissen Koller, den Marschallstab in der Hand, dargestellt, als den Fritz, in welchem die Heere ihren obersten Soldaten sahen, der mit ihnen sein Leben wagte, mit ihnen fühlte und plauderte wie ein Kamerad, der die Herzlichkeit nie der Hoheit opferte. Dieses Gemälde, welches den Kronprinzen auf dem Höhepunkt seiner Kraft und seines Glückes zeigt, ruft unwillkürlich stärker als Worte die Geschichte seines Martyriums zurück. Man sagt sich, welch' einen Leidensweg dieser blühende Mann zurücklegen musste, bis ihn die mörderische Krankheit stückweise getödtet hatte.

Nur diese zwei Gemälde seien aus den Kaiserdarstellungen Lenbach's besprochen.

Jede neue Betrachtung weist neue Nuancen seiner Charakterisirungskunst auf. Die vorstehenden Beispiele sollen die Fähigkeit seiner historischen Schilderung von historischen Persönlichkeiten betonen. So steht aber jede einzelne seiner Gestalten lebendig als ein deutlicher markanter Selbstbericht da und giebt in ihrer Einzelgeschichte einen Beitrag zur Kulturgeschichte ihrer Zeit. So waren die Kaiser, die Könige, die Staatsmänner, die Heerführer, die Dichter, die Künstler, die Frauen!

Ein grosser, die Individualitäten erfassender und durchschauender Geschichtsschreiber bedarf nicht nur eines durchdringenden Blicks, er bedarf ebenso unbedingt der Phantasie. Der Blick muss sein Wegweiser sein, er zeigt ihm die Spuren, die Eindrücke, welche die Bewegungen, die Stürme, die Kriege hinterlassen haben; die Phantasie hilft ihm die tieferen Gründe entdecken und an das Licht bringen. Lenbach ist ein solcher Geschichtsschreiber. Merkwürdiger Weise giebt es eine Reihe von Kritikern, welche in dem künstlerischen Schaffen Lenbach's einen Mangel an schöpferischer Phantasie beklagen. Sie sehen in der Thatsache, dass er sich nicht dauernd auch auf anderen malerischen Gebieten versuchte und bewährte, den Beweis für ihre Behauptung. Aber der Beweis stimmt nicht, er wird bei einem tieferen Eingehen widerlegt. Lenbach hat Phantasie, nur fliegt sie nicht nach farbigen Träumen und mystischen Visionen, sie geht auf anderen Wegen nach anderen Zielen. Sie macht ihn zum Menschenforscher, zum schöpferischen Gestalter der Persönlichkeit aus den Gesichtszügen, zum dichterischen Seher. Sie ist das Senkblei, mit welchem er die Tiefen des Seelen-

gebietes ermisst. Sie war es, welche dem Jungen aus dem Volke die Schönheit der alten Bilder enthüllte, sie war es, welche ihn befähigte, in den Lehr- und Wanderjahren das Menschliche auf seine Weise so zu sehen und zu packen, dass sich ihm im Suchen und Ahnen die Psyche erschloss, dass er in der Lebenspraxis mehr Psychologie im Blick eroberte, als mancher deutsche Professor sein Leben lang aus der ganzen Fachliteratur herausliest. Sie giebt ihm die blitzartigen Offenbarungen, sie hilft ihm die geistigen Werthe eines Menschen heben und in der Erscheinung ausprägen. Sie übermittelt ihm das Material, woraus er das Gold seiner Kunst schlägt. Er nimmt die Schlacken mit auf, da er weiss, dass sie zu der wahren Mischung gehören, zu der wirklichen Consistenz.

Der Verstand dringt nie tiefer, als die Phantasie, diese Taucherkraft von Gottes Gnaden, ihre goldenen Netze warf. Das Mehr, was ihr allein zu verdanken ist, ergiebt sich aus dem Vergleich zwischen Lenbach und Menzel. Wo Menzel's unbestrittene Kunst aufhört, hat Lenbach noch das Interessanteste zu geben. Menzel behält in seinen Schöpfungen immer den scharfen Blick einer Censur, deren Objektivität den subjektiven Gehalt der Ereignisse oder der Persönlichkeiten doch nicht ganz aufgenommen, die eine todte Stelle hat, welche an Vergangenheit erinnert und die durch eine Stimmungsmattigkeit jenes Fluidums entbehrt, welches Dargestelltes gegenwärtig scheinen lässt. Ob Menzel vergangene oder gestrige Geschichten oder Menschen zeichnet und malt, — er nimmt mit seltenen Ausnahmen stets die Distance des Katheder-Historikers ein, der das Dramatische, das Spontane und mit ihm das Undefinirbare aufgiebt, um wahr zu bleiben. Als ob die Wirklichkeit nicht dramatisch wäre! Menzel prüft mit seinem preussischen Geist die Erscheinungen auf das nüchterne Reale, wie ein Untersuchungsrichter höchster Intelligenz, aber ein — Untersuchungsrichter. Lenbach steht dem Menschen bei aller Beobachtung anders gegenüber. Er versenkt sich mit seinem eigenen Wesen in die Persönlichkeit, er begnügt sich nicht mit der sichtbaren Erscheinung der Individualität, er sucht die platonische Idee, die Flamme, von welcher ihre Lebensstimmung ausgeht, und indem er kraft seiner Phantasie gewissermassen das Ganze hebt und sieht, schafft er sein Bild! Er hat die geistvolle Phantasie jener genialen Forscher, welche durch Intuition errathen und zwar vermöge der feinsten seelischen Qualitäten, für welche noch keine Namen gefunden sind. Vielleicht kommt der Tag, an dem sich das Durchfühlen der Anderen in einer wissenschaftlichen Formel feststellen und an dem sich auch allmählich die Fähigkeit auf dazu veranlagte Menschen durch Lehre und Beispiel übertragen lässt. Mit einer zunehmenden Differenzirungsfähigkeit



Franz von Lenbach. Paul Heyse.

der Menschen untereinander wäre ein neuer und vielversprechender Nebenweg zu einer individuelleren Beurtheilung und Gerechtigkeit durch die Gesellschaft und in allmählicher Einwirkung auch durch das Gesetz zu finden.

Vermöge seines genialen Durchfühlungsvermögens ist Lenbach der grosse Menschenschilderer, ein Kulturhistoriker unserer Zeit, freilich malt er nur die Kulturgeschichte der oberen Zehntausend.

Ob ihm ein demokratisches Gemüth den Vorwurf macht, dass er, ein Kind des Volkes, nie einen Mann aus dem Volke gemalt hat? Dieser Vorwurf hätte für Lenbach keinen Stachel. Er würde wohl antworten, bei dem gegenwärtigen Streben nach naturalistischer Wiedergabe des vierten Standes drohe keine Gefahr, dass diese Typen, ohne verewigt zu sein, verschwänden; zudem reize ihn das gröbere Typische, das sich noch stark in den Grundformen der Gattung bewegt, weniger. Eine andere Hypothese: vielleicht denkt er sich, er habe im nobelsten Sinne demokratisch gewirkt, indem er ohne Gesinnungs-Konzessionen und ohne Meinungs-Opfer wie auf einer bequemen Freitreppe aus seiner Höhe schritt und dann die Höhenbesitzer als einfache Menchen malte. Jedenfalls lobt er das deutsche Volk durch seine künstlerischen Grossthaten weit über das Vaterland hinaus. Denn seine Bilder haben eine internationale Bedeutung. Es wird kommen, dass auch in jeder ausländischen Gallerie ein Lenbach vertreten ist. Die Geschichte mit ihrer etwas phlegmatischen Gerechtigkeit wird die verschiedensten Lenbach's allmählich in jene Tribunen hängen, wo sie zu ihren künstlerischen Vätern versammelt werden, zu jenen, welche in ihren Werken auferstehen und leben bleiben aus eigener Kraft!

Als im Herbst 1887 Theodor Graf aus Wien die von Beduinen in Kairo erstandenen, mit Männer-, Frauen- und Kinderköpfen bemalten Holztafeln ausstellte, war die Ueberraschung der Kulturwelt allgemein und gross. Georg Ebers bezeichnete als die äusserste Zeitgrenze, aus welcher diese Malereien kommen könnten, das Jahr 395! Was auch über die ägyptische Welt von damals mit vielem Wissen und schwärmerischer Phantasie in so und so viel Romanen längst zusammengetragen und erzählt worden war, es verblasste angesichts dieser Holztafel-Bilder zu lebloser Dekorationsmalerei. Aus diesen Gesichtern sprach ein individuelles, verwandtes Leben, geistiges Wachsein, gemüthliche Wärme, diese Heiden zogen die Kinder der Telephonzeit an und verbanden sich mit ihnen. Sie sagten mit ihren sprechenden Augen: wenn wir auch nicht so gelernt, gearbeitet und begriffen haben, die Hauptsache verstanden wir schon vor fünfzehnhundert Jahren, die Kunst zu leben. Wir haben geliebt wie ihr und darum an Sehnsucht gelitten, denn ihr seht, auch wir versuchten die Züge Derer festzuhalten, die uns unter der Erdensonne theuer, die für uns schön und gut waren und uns genommen wurden.

Diese Holztafeln, welche der unerschöpfliche Romandichter Zufall in verwehten Höhlen in der Wüste versteckt hatte, sie geben Bände unverfälschter Geschichte.

Wenn durch elementare Ereignisse alle kulturgeschichtlichen Berichte unserer Zeit verschwinden würden und nur die Lenbach'schen Portraite übrig blieben, auch sie würden einen vollgültigen Ausweis über den Stand der heutigen Geisteskultur in den höchsten deutschen Kreisen während der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bieten. Sie würden einen Band Kulturgeschichte bilden, welcher die documents humains einer interessanten Zeit in interessanter Sprache vorträgt; er würde besser als alle historischen Romane, welche in ihrem Staffagenaufbau und Stilstreben an die historischen Kolossalbilder erinnern, den Nachgeborenen erzählen, wie verschärft und in wie viel Spielarten das Geistesleben der massgebenden Männer zum Ausdruck kam, wie der Krieg der Schlachten, der Krieg der Politik, der Krieg der Staatskunst, wie ihr Charakter ihre Züge modellirte. Sie würden kaum unterscheiden, wer den Beruf zum Herrschen, zum Beten, zum Dichten, zum Kämpfen gehabt hat. Denn Kaiser Wilhelm trägt den Ausdruck eines frommen Betenden, Leo XIII. den eines zielbewussten Diplomaten, Moltke sieht sinnend aus, Lingg wie ein Kämpfer. Wie sie doch dieser Menschenkenner charakterisirt! Er schildert echt grosskünstlerisch das ausgeprägte Wie ihrer Menschenart, nicht ihren äusseren Beruf in seiner Schablonen-Ausgabe, sondern das tiefere Wesen, das in dem Wie ihres Thuns lag. Kaiser Wilhelm war fromm, Leo XIII. ein kirchlicher Staatsmann, Moltke's Streitbarkeit lag in seiner Gedankenwelt, in seinem strategischen Genie und Lingg war immer ein Kämpfer mit der Feder in der Hand.

Die Frauenköpfe würden in dem hier angenommenen Falle den Findern der gemalten Kulturreste von Lenbach schwerere Räthsel aufgegeben. Sie würden anziehen, interessiren, fasciniren, die prüfenden Augen nicht los lassen, aber — wenige würden dem betrachtenden Blicke eine klare Beichte sagen. Man würde sie im Allgemeinen

poetisch, lustig, seelenvoll, räthselvoll finden und den allgemeinen Schluss ziehen, das Leben wäre sanft mit ihnen umgegangen. Die im 19. Jahrhundert gemalten Frauen scheinen von den Heidnischen des vierten Jahrhunderts längst nicht so verschieden, wie die Männer. Die Züge der Männer sind in diesem Zwischenraum grösseren Wandlungen unterworfen gewesen. Zu ihrer vorrechtlichen Lebensfreiheit traten die steigenden Ansprüche an ihre Lebensbethätigung, und die bewegte und bewegende Ausgabe der Kraft modellirte die Gesichter. Die Züge der Frauen sind durch den natürlichen — oder unnatürlichen Gang ihrer Entwicklung verdeckter geblieben.

Die Behauptung, Lenbach male Männer besser als Frauen, ist schon einer jener Gemeinplätze geworden, welche einmal in Kurs gesetzt, die Rundreise machen und sich nicht mehr einfangen lassen; er ist aus einem Trugschluss entstanden.

Wenn Frauenbildnisse von ihm mit unterlaufen, die Nichts sagten, so war es das Charakteristikum der Vorbilder, dass sie stumm, seelisch stumm waren. Die Gesichtsform allein thut es nicht, ein Menschenseher will mehr! Er will Inhalt, er will die Seele erhaschen und fest halten. Nur diese Ausbeute belebt sein künstlerisches Vermögen und darin liegt es, dass die Männerköpfe Lenbach's durchschnittlich mehr Bedeutung bieten, als die Frauenköpfe.

Thatsächlich kann er keine Puppengesichter malen, weil er es verschmäht, ihnen die verlogene Retouche zu geben, welche das noch unbelebte junge Mädchen gewöhnlich von den freundlicheren Malern aufgetragen bekommt. Er aber verzichtet auf diese billige Schminke und zieht es vor, die Puppe zu geben. Das soll nicht die Voraussetzung erlauben, als ob die Mehrzahl der Frauen im Puppenzustand verharrten, als ob sie geistesarmer, uninteressanter wären als ihre Väter und Brüder, ihre Freunde und Verehrer, ihre Herren und ihre Opfer.

Den Gesichtern der «höchsten» Töchter, welche bei Lenbach gemalt werden können, hat durchschnittlich der Gedanke noch Nichts eingeschrieben, die Sorge, seine natürliche Mutter, ist noch nicht eingekehrt, der Sirocco der Leidenschaft hat noch keine Zeichen eingegraben, sie sind «leere Blätter» von dem holden West vielfragender, mehrträumender, sehnsüchtiger Stimmungen leise bewegt. Vorfrühlingswehen in der Luft — Nichts blüht . . .

Die glücklichen Mütter, wie sie Lenbach häufig mit ihrem Kinde im Arme malt, sie sehen, selbst wenn sie nicht bildschön sind, selten anders aus als die glücklichen Madonnen. Die Mütter waren ja auch die Ur-Modelle, an welchen die Maler ihre Madonnen rein menschlich auffassen lernten. Das unwandelbare ewig neue Gefühl der Mutterfreude trägt auch bei den Lenbach'schen Mutterbildern den madonnenglücklichen Strahl in's Auge, man entbehrt an ihnen die individuellere Charakteristik nicht.

Wo aber ein so dominirendes Gefühl wie das Mutterglück fehlt, da tritt in der Lebenspraxis nur zu oft ein stereotyper Ausdruck im Frauengesicht auf, einer, welcher in allem Wetterwechsel der Stimmungen, sobald das Lächeln der Liebenswürdigkeit aussetzt, leicht leer und kalt erscheint und doch nicht zu Rückschlüssen verleiten darf. Denn das Geistes- und Gemüthsleben der Frau ist das complicirte Ergebniss der Ausnahmsgesetze, unter welchen es sich entwickelt. Ihr selbständiges Geistesleben darf nicht officiell erscheinen, unter dem hermetischen Verschluss der schablonenhaften conventionellen Zwangsjacke verzwergt und verkrüppelt es nur zu oft, und nur selten hat es die Lebensenergie, bis zur lebendigen Aeusserung, bis zu dem Einflusse auf die Züge vorzudringen! Das individuelle Gemüthsleben einer Frau bleibt oft lebenslänglich wie unter einem undurchdringlichen Haremsschleier versteckt. Wann darf sich die wohlerzogene Frau laut begeistern? Fast jede Temperamentsäusserung ist shocking. Bei ihrer Verlobung, bei ihren Familienereignissen darf ihr Temperament Ausflüge machen. Für das übrige Menschenleben ist ihr nur ein leises Ach und Weh erlaubt, die heimliche Thräne und die heimliche That, ein Mehr gilt als überspannt. Im Concertsaal wie in der Gemäldegallerie darf sie nicht viel sagen; keine Bewegung darf den Lichtstrahl der Wärme in ihr Auge, keine Begeisterung einen lauteren Ton in ihre Stimme tragen, nur der Zorn, der häusliche, der eheliche Zorn, er fährt öfters verheerend über ihr Gesicht. — Sehr häufig überrascht auf den Damen-Photographien ein boshafter Zug um den Mund, man frägt, woher? — er wusste sich im Salon geschickt und consequent hinter dem toilettativen Lächeln zu verbergen, aber er hat sich in das Altentheil der nahenden Fältchen gesetzt und besteht als ausdauernder Denunziant auf seinem Schein. Der rücksichtslose Apparat photographirt ihn mit! — Die aber, welche nicht so sind wie Diese, welche ein befreites, seelisches Leben immer fühlbar und sichtbar im täglichen Gebrauche haben und deren Züge die einheitlichen Fürsprecher ihres Wesens sind, sie werden von Lenbach «ebenbürtig» gemalt. Er

illustrirt die Schönheitserklärung Plato's: «Schön ist das Durchschimmern der Seele durch das Aeussere!»

Piquante Ausnahmegestalten und jene modernsten Frauen, welche alle Bildungs- und Aufklärungselemente unseres babylonischen fin de siècle einsaugen, sich mit dem angesammelten Brennstoff, wenn sie keine selbstlose wohlthätige Verwerthung für ihn finden, oft selbst zerstören, bald ihrem Herzen, bald ihren Nerven zum Opfer fallen, Scylla und Charybdis in der eigenen Natur, sie schildert Lenbach mit dem ganzen sphinxenhaften Spiel ihres Wesens. Man sagte von Rubens, er male mit Blut. In diesem Sinne malt der Künstler diese Modernen mit Nerven.

Alle Frauenbildnisse Lenbach's charakterisiren wollen, wäre ein fruchtloses Beginnen. So wenig es sich mit Worten erklären lässt, was man «mit Nerven malen» heisst, so wenig lässt sich das Eigenartige des Zaubers beschreiben, der aus einer grossen Zahl seiner Portraite heraussteigt. Dasselbe gilt von der Technik seiner Ausdrucksmittel. Aufrichtige Collegen, welche nach gleichem Können streben, stehen verblüfft vor ihrer Meisterschaft. Sie bewundern sein geniales Zeichnen, staunen, was er mit wenigen Strichen geben, was er in die Augen legen kann, mit welchem Minimum von Mitteln er einen energischen Vortrag, eine kräftige Modellirung, eine Belebung des Auges, eine Vergeistigung der Physiognomie erreicht. Mit dem denkbarsten Realismus giebt er rothberänderte, kleine, seichte Augen, denen man keinen Lichtstrahl mehr zutraut. Er lässt ihre körperliche Erscheinung, wie sie ist, und stellt doch den Ausdruck her, den sie dem Gesichte verleihen. Auf manchen Gemälden scheint der Blick dem Betrachter wie mit einem Crescendo der Anziehungskraft zu folgen. Im Glaspalast in München hörte ich einen angesehenen ausländischen Portraitmaler, der selbst lehrt, vor dem Gemälde des Freiherrn von Tucher von Lenbach stöhnend sagen: «Wie man das macht . . . wie man das macht . . . «aus der ganzen Ausstellung möchte ich nur dieses Auge «als den Inbegriff vollendeter Meisterschaft mitnehmen . . .»

Lenbach steigert manchmal seine Darstellungsweise, speciell die des Auges, bis zur raffinirten Virtuosität; gewissermassen wie ein Paganini, welcher auf der G-Saite ganze Stücke spielte, bietet er durch einen in einem Punkte concentrirten Effekt in der Augen-Wiedergabe einen ganzen, lebensvollen Menschen.

Ja, wie er das macht! Ob er mit Oelfarbe, Kohle, Bleistift oder Pastellstift arbeitet, er schafft ein Leben, was sich der Wortbeschreibung entzieht. Wenn man seine in der ganzen Welt zerstreuten Gemälde zur Betrachtung ihrer malerischen Technik nebeneinanderstellen und auf ihre Wandlungen und Fortschritte hin prüfen könnte, sie würden klar erweisen, wie ernst dieser Künstler strebt, wie viel er von Jugend auf gekonnt, wie viel er gesucht, wie viel er Jahr für Jahr gelernt hat.

Unter dieser zahlreichen interessanten Bildermenge würden einige durch den Zauber eines Helldunkels auffallen und den Namen Rembrandt's wachrufen, andere würden an die hingeworfene breite Deutlichkeit eines Franz Hals, wieder andere an den farbensatten Ton eines Rubens und viele an die charakteristische, aber harmonische Darstellung seines Vorbildes Tizian erinnern.

Beim Nähertreten findet man in all diesen wechselnden Erscheinungsarten immer wieder Lenbach selbst, welcher eine Art Quintessenz aus der Technik der alten Meister zurückeroberte und sie ohne Nachahmung in seine eigenen künstlerischen Bestrebungen und Erkenntnisse, in eine neue Erscheinungsform, in die originale Lenbach-Art auflöste. Dieses Recept liegt offen vor aller Welt da; wenn es zu «machen» wäre, hätten es schon Einige repetirt.

Die technischen Probestationen, Experimente und Unfälle in der Lenbach'schen Technik zu notiren, liegt nicht in der Absicht dieses Essays. Das mag Jenen überlassen werden, welche in der Kunstbesprechung eine registrirende Censur-Aufgabe sehen und für Die man, wie Rembrandt meinte, «zum Beriechen» malen müsste. Die weitaus wichtigere und höhere Aufgabe der Kunstbesprechung besteht in dem vermittelnden, Gefühl und Verständniss erweckenden Hinweis auf das Grosse, in der frischen, begründenden Schätzung des gegebenen Besitzes, in der daraus hervorgehenden Anregung, das glücklicherweise Vorhandene wohlwollend und dankbar anzuerkennen und zu geniessen. Die Einsicht lehrt, dass die extreme Nüchternheit und Gleichgiltigkeit, mit dem Salonnamen «Sachlichkeit» genannt, und die dazu kommende, sie noch unterstützende extreme Verurtheilungssucht coram publico zwischen den unheilvollen Kunstparteien die inneren Feinde der Kunst sind. Die Kunstbesprechung soll in der Ueberzeugung, dass diese Feinde nur durch neu geworbene Begeisterung zu bekämpfen sind, das Grosse, Begeisterungswürdige warm und laut hervorheben. So hilft sie indirekt die Verständnisslosigkeit eindämmen, welche unter Kritik die Betonung der unter-

geordneten Schwächen und die krittelnde Verkleinerung der Grösse versteht. Zu der Abart dieser Kritik, welcher sich das Publikum am leichtesten anpasst, bedarf es keiner unmittelbaren Empfindung und keines eingehenden Verständnisses dem Kunstwerk gegenüber, nur jener guten bösen Brille, deren Träger die Flecken in der Sonne sehen. Gerade Lenbach gegenüber wird dieses Instrument eifrig benützt, bald vom tadellustigen Publikum, bald von missgünstigen Collegen. Da werden alle seine Unterlassungssünden festgestellt, dass er die Details vernachlässige, dass er keine Hände, keine Kleider malen könne, dass seine Farbe braune Sauce sei u. s. w. und immer wieder von vorne an. Seine Unterlassungssünden aber zählen zu den Kronzeugen seines Genies, denn sie beweisen, was seine Grösse entbehren konnte!

Ein ansehnlicher Theil unserer vielbeschäftigten Portraitisten malt unter dem Kleid - Leitmotiv: «Kleider machen nicht allein Leute, sondern auch Maler!» Sie zählen zu Denen, welche auf Kosten eines künstlerischen Deficits gute Einnahmen haben und von denen Ludwig Pfau so treffend sagt: «Ihre Kunst trägt dem Maler dennoch nicht so viel ein, als sie den Künstler kostet. Sie stünden oft bettelarm vor ihren Bestellern, wenn sie nicht durch die Uniform, durch die Toilette, durch den

Franz von Lenbach. Clementine, Herzogin von Coburg.

Hintergrund und durch die Pose «den Kopf oben behalten konnten.» Wenn sie mit der Beschränkung der Mittel eines Lenbach's auskommen sollten, müssten sie ihren Bankerott erklären. Er aber verzichtet auf alle Helfershelfer, sogar in vielen Fällen auf einen, der oft die vornehmste seelische Sprache spricht, auf die Hand, aber nur dann, wenn er sie nicht zur Unterstreichung oder Verstärkung des charakteristischen Ausdrucks bedarf. Auf einigen Bildern Kaiser Wilhelm's wird die Sprache der frommen Ergebung durch die gefalteten Hände noch lauter, die Charakteristik von Gladstone's Energie, Minghetti's Lebhaftigkeit, den asketischen Spiritualismus und die Feinheit des Papstes Leo, den melancholischen Zug des Fürsten von Bulgarien steigerte er durch die Anbringung ausdrucksvoller Hände. Die etwas schablonirte «Handfertigkeit» Van Dyck's, die nicht in seinem Streben liegt, hätte er nie so allgemein benützt. Seine Natur schafft in grossen Zügen, unterscheidet scharf das Nebensächliche vom Hauptsächlichen; bei der strengen Erziehung seiner Begabung, das Hauptsächliche in gedrängter Sprache darzustellen, hat er die Geduld, den Details nachzugehen, längst verloren. Mit diesem Ersparen des Unbedeutenden hängt auch die oft und immer wieder bekrittelte Thatsache

zusammen, dass Lenbach die Photographie zu Hülfe zieht. Das Raisonnement erzählt, er male nach lebensgrossen Photographien, lasse sich vom mechanischen Apparat bedienen, benütze nur die einmal von diesem gegebene Form. Er aber benützt die lebensgrosse Photographie nur als ein ihm bequemes Werkzeug, welches ihm die zeitraubende Mühe langer Sitzungen zum Kontroliren und Korrigiren der ersten Zeichnung erspart. Es ist das ein Verfahren, welches vielen Künstlern gefährlich, sogar lebensgefährlich für ihre Arbeiten werden könnte, indem sie, die Sklaven dieses mangelhaften, leblosen Vorbildes, in ihm ein Gesetz sehen und befolgen würden.

Bei Lenbach liegen die Verhältnisse der Kräfte untereinander ganz anders. Er lässt der Photographie, was der Photographie ist, bindet sich keineswegs an ihre gemeine Deutlichkeit, sondern er steht über ihr mit der ganzen Souverainität seines freien Schaffens. Er ruft alsbald mit der schöpferischen Hülfe seines eminenten Gedächtnisses das geistige Bild hervor, wie er es sieht. Dass ihm diese geistigen Uebertragungen so gelingen, dass durch sein künstlerisches Werde aus der grauen Raupe einer unretouchirten Photographie solche Lebensbilder entstehen, giebt dem Gedächtnisse Lenbach's ein unsterbliches Zeugniss. In ihm beruht ein bedeutender Bruchtheil seiner Grösse. Manche Künstler besitzen denselben Blick für das intimste Leben des menschlichen Gesichtes in all' seinen Bewegungen und Nuancen, und es fehlt ihnen das Gedächtniss, so Feines, Flüchtiges, fast Transscendentes vor der Staffelei festzuhalten. Andere haben das Gedächtniss, aber — sie sehen nur das Gröbere, was Alle sehen.

Lenbach behält nicht einmal sein Modell vor Augen. Er setzt dasselbe häufig hinter sich, eine von Pausen unterbrochene Unterhaltung mit ihm, ein kurzer Verkehr zur Aufnahme des Gesammteindrucks der Persönlichkeit genügt, um die Skizzen zu entwerfen, die ihm als Notizen dienen, an denen das ganze in die Vorstellung aufgenommene Gebilde wieder aufersteht.

Diese Art zu portraitiren giebt dem künstlerischen Gedächtniss die denkbar höchste Aufgabe. Denn schon, wenn der Maler sein Modell während der Arbeit beständig vor Augen hat, ist er auf sein Gedächtniss angewiesen. Denn der Ausdruck des ruhig Sitzenden wechselt durch Stimmung und Müdigkeit, und Jeder weiss, dass der Kopfhalter des Photographen wohl den Kopf äusserlich dirigiren, aber nie den Ausdruck festhalten kann. Das Festhalten des charakteristischen Ausdrucks bringt der Maler nur vermöge des Gedächtnisses fertig. Hat dasselbe nicht die einfangende und festhaltende Kraft eines Lenbach, so entsteht der oft beobachtete Missstand, dass erste animirte Sitzungen eine überraschend gute Skizze geben, deren Unmittelbarkeit langsam wieder verschwindet.

Lenbach's Spezial-Gedächtniss für das Physiognomische erstarkte an seiner Concentration auf das eine Gebiet. Sie hat ihn dazu erzogen, in dem Kopfe eines Menschen den Brenn- und Kennpunkt des Charakters zu sehen, und ihr verdankt er das Unbedingte, das bei allem Reichthum Geschlossene seiner Eigenart.

Was Reynolds über Tizian sagt, das hätte er wörtlich über Lenbach urtheilen können: « Wir müssen uns an Tizian halten, um in Bezug auf Farbe, Licht und Schatten im höchsten Grade Vorzügliches zu finden. Er war zugleich der erste und grösste Meister in dieser Kunst. Durch ein paar Striche wusste er das allgemeine Bild und den Charakter auszudrücken und brachte dadurch allein eine getreuere Darstellung hervor, als sein Meister Giovanni Bellini oder irgend einer seiner Vorgänger, welche jedes Haar ausgefeilt haben. Seine grosse Sorgfalt war darauf gerichtet, die vorhandenen Farbentöne wiederzugeben, die Licht- und Schattenseiten auseinanderzuhalten und durch Kontrastwirkung den Eindruck jener Körperlichkeit hervorzubringen, welche von natürlichen Gegenständen untrennbar ist. Wenn dies Beachtung findet, dann übt das Werk am rechten Platze eine volle Wirkung aus, sollte es auch sonst kein Verdienst besitzen. Wenn Eines hiervon jedoch fehlt wird das Bild trotz genauester Ausführung der Einzelheiten ein unechtes und sogar unfertiges Aussehen haben, in welcher Entfernung und bei welchem Licht es auch immer gezeigt werden mag! »

Unter diesem von der Naturanschauung und von der Technik gebotenen Gesetz triumphirt Lenbach's Kunst. Ob er seinen Gegenstand in wenig Strichen hinstellt oder ihn ausarbeitet, in der harmonischen kraftvollen Einheit liegt ihre Sieghaftigkeit.

Diese Auseinandersetzungen über die Lenbach'sche Malweise geben gleichzeitig die Umrisse zu der Geschichte seiner künstlerischen Entwicklung. Von den grossen Vorbildern der alten Meister ausgehend, hielt er sie, ihr Beispiel und ihre Lehre, treu vor Augen. An dem Ergründen und Erlernen ihrer Art entwickelte sich seine eigene. Sie erstarkte in dem nie verlorenen Zusammen-

hang mit ihnen, wie mit der Natur und dem Leben. Lenbach war nie einer von diesen drei Verbindungen einseitig ergeben. Sein lebendiges Interesse an der Ganzheit des Daseins hat einen nicht zu unterschätzenden Antheil an seinem künstlerischen Werden. Es war das bewegende Element, was ihn trieb, mehr als die ästhetische Erscheinung, mehr als die Sinnenwelt zu sehen. Es führte ihn auf das Unsichtbare, das Fühlbare, das Erkennbare! Lenbach's Werdeprozess bestätigt die Lehre von dem schöpferischen Motor eines wahrhaftigen, wachen Gefühls- und Geisteslebens. In solcher Wärmesphäre keimt der Sinn für das Grosse, welcher, einmal geweckt, immer wieder in die Nähe desselben treibt. Beglückt in der Beziehung zu ihm, steigert sich die Neigung, erwacht das Verständniss — und verstehen heisst ähnlich oder gleichartig empfinden lernen. Die Wahrheit dieser komplizirten Wechselwirkung, welche ganz organisch entsteht, erprobte sich an Lenbach zuerst in seinem Nah- und Nähertreten zu den alten Meistern und sie trug den springenden Punkt in sein künstlerisches Thun. Ohne sein dort erstandenes Aufnahmevermögen, das sich an jedem neuen Fall belehrte und bereicherte, hätte er sich nie diesen eindringenden Blick in die Menschennatur, das Entdecken des Hervorstechenden der verschiedensten, entgegengesetztesten, der genialsten Individualitäten erworben. Ohne diese kongeniale innere Entwicklung wäre seine künstlerische Entwicklung bei aller angeborenen zeichnerischen und malerischen Begabung eine weit begrenztere geblieben. Er wäre voraussichtlich ein sehr guter Imitator der Alten geworden, aber er hätte, ein Abhängiger, zu ihren Füssen gesessen. Er aber übernahm ihre vornehme Kunstübung, wie ein Dichter fein geschliffene Worte aus dem Sprachschatz übernimmt und zum Vollausdruck seiner schöpferischen Absicht zu neuen Gebilden anwendet. Er malte mit ihr in seinem eigenen Stil seine Unabhängigkeitserklärung. So steht er jetzt vermöge Seiner Hoheit des Geistes neben ihnen, ein ebenbürtiger College!



Franz von Lenbach. Ignaz von Döllinger.

Lenbach hat stets mit allem Streben nach Lebenswahrheit und mit aller Schätzung derselben unablässig das Kunststudium verbunden. Er besitzt die Einsicht, dass das Kunstwahre ein anderes sei als das Naturwahre, und dass sich in dieser Wahrheit die Widersinnigkeit des Kampfes, ob der Realismus oder der Idealismus in der Kunst wegführend sein sollen, erweist. Ohne Idealismus im Sinnne der Anschauung der Idee in der Erscheinung giebt es keine höhere Kunst, ohne diesen Idealismus bleibt nur das Handwerk übrig, auf dessen oberster Stufe, der Portraitmalerei, oft der Betrug gelingt, den uns das Panoptikum vorführen möchte, die Marionette «sprechend ähnlich» zu geben.

Nur einer bedeutenden Individualität offenbart sich die Idee der Dinge, und da ist die schmale Grenze, an

welcher die geschickten Leute und die echten Künstler unterschieden werden. Lenbach hat das scharfe Auge eines Grenzwächters, dem kein Ueberläufer entgeht. Es ist natürlich, dass er bei dem wirren Streben von heute auf Viele stösst, denen er mit «heiligen Donnerwettern» den Eintritt in den Tempel der Kunst versagen möchte. Die Effekthascherei nach dem Nie-Dagewesenen, die krankhaften, gesuchten Entstellungen der Natur, das Herausgreifen ihrer Ausnahmsfälle, die Unausgeglichenheiten in der Technik entsetzen ihn, der mit der künstlerischen Wahrheit auch die künstlerische Harmonie fordert und aus eigener Erfahrung weiss, dass nur ein eisernes Streben zur Herstellung dieser Verbindung gelangen hilft. Die gegenwärtige Programm- und Parteistreberei ist nach seiner Ansicht nicht der Weg zur wahren Kunst. Er predigt fleissige, nicht theoretische Hingabe an das Studium der alten Kunst, wie der lebendigen Natur. Er glaubt nicht an die Talente und nicht an die Genies, welche ohne Vorkampf mit mythologischer Plötzlichkeit auf dem Plane erscheinen, welche das Lehrmaterial der Vergangenheit und die Exercitien der Irrthümer, Schwankungen und Entmuthigungen entbehren konnten. Er macht sich lustig über die Sinnlosigkeit und Zwecklosigkeit dieser hinfälligen Ueberhebung, die immer nur ein kurzes Dasein fristet. Nichts entbehrt er in der jüngeren Maler-Generation so sehr, als die Vielseitigkeit einer umfassenderen Geistesentwicklung. Er fühlt ganz treffend heraus, dass auch ernstere Elemente in ihr durch ihr zu direktes Hinarbeiten auf ihr gestecktes Ziel die auch für den Künstler so enorm wichtige geistige Ernährungsfrage vergessen. Ihr scheinbar gerader und praktischer Weg führt sie in eine Sackgasse, in welcher ihnen die Gefahr droht, sich aus Hunger selber aufzuzehren. Ein grausames Bild, aber — eine stimmende Illustration zu einer grausamen Wahrheit, die in manchen ärmlichen und in manchen eleganten Ateliers ihre Opfer fordert. Wenn die Kämpfe und Zweifel vor der Staffelei, in der Ateliersprache «Katzenjammer» genannt, chronisch werden und sich zur Verzweiflung steigern, wenn das Weiterkönnen an Stimmungsöde und Ideenleere versiecht, wenn kein Ruf aus der unerschöpflichen Anregungswelt der Gross-Kunst, der Dichtung, der Philosophie, irgend eines höheren, neu belebenden Interesses eindringt und zurückführt, dann beginnt diese Grausamkeit der Selbstaufzehrung. Man muss sie mitangesehen haben, um ihre verheerende Wirkung zu ermessen. Sie bringt grosse Talente auf den verderblichen Irrweg zum Kitschmalen, zum Verschenken der Person, zum Aufgeben des Ideals, zum künstlerischen Tod. Auch auf diesem geistigen Hungergebiet giebt es «Hungerkünstler», die mit der materiellen Farbe allein ohne inneres, aufnehmendes, treibendes Leben ausreichen, aber nur kurze Zeit, im günstigsten Falle ein Modejahrzehnt, das zählt eine, wenn es hoch kommt, zwei Minuten im Zeitmass der Geschichte. Die Farbe allein thut's nicht. Das Gespenst der Sterilität schaut alsbald hinter dem koloristischen Vorhang heraus und vertreibt sogar die Laien.

Aus all diesen Erfahrungen und Bedenken warnt L e n b a c h die jungen Künstler vor den Raubgefahren der heute einreissenden Ichsucht. Er ermahnt sie, das innere Leben, den Grund und Boden zum Wachsthum des künstlerischen Lebensstoffes, zu mehren. Er möchte ihnen klar machen, dass die Empfindung, diese treue Ruth, die Elemente zu jener Begeisterung einträgt, aus welcher eine gesunde Thatkraft entsteht, welche mit Ausdauer nach dem ersten Gewinne ringt. Die kleinste, ehrliche Ernte aus eigener Kraft bringt den echten Segen: die wachsende Gewinnfreude mit, welche neue Thatenlust und neue Kräfte auslöst!

Zu dem Erreichen der Anfangsstationen wie der Höhen giebt er die Losung »Arbeit, Arbeit, Arbeit!» aus. Er ist fest überzeugt, dass sich die Kunst nur dem eisernen, unermüdlichen Fleisse ergiebt und dass das Anschauen, Auffassen der Natur einen grossen, aber doch nur einen Theil der individuellen Schöpferkraft ausmacht. Einen ebenso grossen Theil spricht er dem Eindringen in die Kunstgesetze der Meisterbilder, wie der Uebung und Beherrschung der Technik zu. Denn: je verfeinerter die technischen Instrumente ausgebildet sind, desto sicherer die Kunstübung, desto leichter die Uebersetzung der Vorstellung in die Erscheinung, da ist der Weg zum f r e i e n Schaffen, L e n b a c h glaubt nur an das Wunder, das sich dem Fleiss ergiebt.

Er stimmt auch in diesem Kernpunkte mit R e y n o l d s überein, dessen akademische Reden er als Fundgrube wahrer Aufschlüsse über die Entwicklung der künstlerischen Begabung und richtiger, beherzigenswerther Rathschläge über die Erziehung des Künstlers ansieht. Er wäre gewiss mit einverstanden, wenn man aus dieser werthvollen geistigen Hinterlassenschaft eines grossen Künstlers, der seine Weisheit aus der Praxis nahm, anregende, wegweisende Sätze herauszöge, um sie gross gedruckt an Atelier- und Akademiewänden aufzuhängen, um sie auf dem Gebiete nutzbar zu machen, wo sie erarbeitet wurden.

Wie Reynolds, so erkämpft Lenbach dem Fleisse, diesem besten, zuverlässigsten Kameraden des Genies, den die Künstler so oft als Handlanger und Farbenreiber betrachten, das Adelsdiplom. Er selbst sieht in ihm seinen vollgültigen Mitarbeiter. Dass er denselben an jedem neuen Gemälde mitschaffen lässt, erwiesen die Ausstellungen der letzten Jahre, die frisch errungene künstlerische Resultate zu den früheren fügten.

Welch' wahrhaftiges Interesse Lenbach an dem Wohle und Fortschritt einer jungen Malergeneration nimmt, dafür gab er im Sommer 1893 selbst den Skeptikern ein glänzendes, nicht zu widerlegendes Zeugniss. Als I. Vorsitzender des I. Kongresses der deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren hat Lenbach mit opferfähiger Hingabe ein Atelier eingerichtet, Illustrationen zu seinen Theorien über die Technik eigens gemalt und ausgestellt und Vorträge mit praktischen Experimenten gehalten. Er hätte kaum einen aufrichtigeren und thatkräftigeren Beweis seines kollegialischen Sinnes geben können. Die Theilnahme junger Maler an dieser einzig dastehenden Gelegenheit war merkwürdiger und vielsagender Weise gering. Die Ansichten, welche Lenbach damals öffentlich aussprach, die Vorschläge, welche er machte, sind so interessant, aufklärend und anregend, dass sie zu folgendem Citat veranlassen:

«Die Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren hat wohl desshalb eine weit über Deutschland reichende Bewegung hervorgerufen, weil trotz des Mode gewordenen Geredes, dass wir gegenwärtig uns einer hohen Blüthe der Kunst zu erfreuen hätten, alle Einsichtigen darüber einverstanden sind, dass wir zu einem sehr niedrigen Stand der Kunstübung und des Kunstverständnisses gelangt sind, umgekehrt wie die Wissenschaften, die in erfreulichem ununterbrochenem Aufsteigen begriffen sind.»

Nachdem er seine Ansichten über die Entwicklung und die Bedeutung der Technik dargelegt hat, meint er:

«Ein junges Geschlecht ist herangewachsen, das in pietätlosem Dünkel den grossen Vorfahren nichts verdanken, aller Tradition den Rücken kehren, die Kunst von vorne anfangen will. Wer in der Wissenschaft oder im Handwerk die Erfahrungen und Erfindungen der Jahrtausende ignoriren wollte, würde nicht nur ausgelacht und für einen Narren erklärt werden, sondern bei seinem thörichten Eigensinn verhungern müssen. Der zuchtlose Geist, der durch die heutige Welt geht, bewirkt und begünstigt die Auflehnung gegen jede anerkannte höhere Macht und sieht ein Hinderniss der freien Entwicklung in der Dankbarkeit gegen diejenigen, die der Welt durch ihr begeistertes Schaffen die höchsten Genüsse bereitet haben. Was jene geleistet, möchte für jene ganz löblich gewesen sein. Sie aber, die Kinder einer neuen Zeit, dürften nicht rückwärts schauen, nichts von den Alten lernen, nicht einmal die Mittel von ihnen annehmen, durch die jene Grossen zu ihren herrlichen Wirkungen gelangt sind. Denn sie bilden sich ein, wenn sie sich an der Hand der bewunderten Meister leiten liessen, den Weg zur Wahrheit und zur Natur nicht zu finden, der doch nicht zu verfehlen sei, wenn man nur den Muth habe, mit Scheuklappen gegen fremde Eindrücke vor den Augen der eigenen werthen Nase nachzugehen.»

Auf diese und andere Missstände aufmerksam machend, auf die schwierigen Lebensfragen der Kunstentwicklung im Staate, auch die Fragen der Akademieen, der Ausstellungen und der Ueberproduktion von Gemälden streifend, schliesst Lenbach einen geistvollen Vortrag mit dem Appell:

«Bei der Schwierigkeit, eine Ueberzeugung zu vertheidigen, die den landläufigen Vorurtheilen so entschieden widerspricht, bin ich mir wohl bewusst, mit meinen kurzen Andeutungen auf vielfache Missverständnisse zu stossen. Vielleicht aber regen meine unzulänglichen Worte die Machthaber an, über die Missstände unseres heutigen Kunstlebens tiefer nachzudenken und zumal die kgl. Staatsregierung, die leitenden Kreise, welche uns so viel Wohlwollen entgegenbringen, zu veranlassen, zur Abhülfe der schwersten Schäden, zur Errichtung einer Versuchsstation, einer praktischen Werkstätte die Hand zu bieten.»

Der bayerische Staat hat, ganz abgesehen von dem geistigen und ethischen Gewinn, welche eine ausgedehnte weltbedeutende Kunstthätigkeit einem Lande bringt, vorwiegend der Malkunst die materielle Hebung seiner Hauptstadt München zu danken. Was Lenbach für den Ruhm Münchens bedeutet, bedarf keiner Erläuterung. Es liesse sich wohl kaum eine lautere Anerkennung dieser Thatsachen von Seiten des Staates finden, als auf den selbstlosen Vorschlag des Künstlers einzugehen und eine Versuchsstation nach seiner Angabe zu errichten. Er würde sicher die oberste Leitung übernehmen und seinen Einfluss auf die kunststrebende Jugend könnte der Staat getrost als eine Kapitalanlage betrachten. Heute steht der grosse Künstler in voller Manneskraft und Frische, bereit, seine in der Praxis erworbenen Ansichten zum

Wohle Anderer wieder in dieselbe zu übertragen, helfend und fortwirkend. Er wird an der Anwendung seines viel belächelten Vorschlages, die Schüler Pendants zu den Bildern alter Meister malen zu lassen, Sinn und Zweck dieses Verfahrens demonstriren. Es würde sich ergeben, wie rationell dieses positive Thema-Geben ist. Anstatt an verfrühten Erfindungsaufgaben die noch unreifen Fähigkeiten zu zersplittern oder, was ebenso schlimm ist, sie vorzeitig zu stimuliren, wird der Kunstjünger bei jedem Versuch den Meistern nachzugehen einsehen, was er unumgänglich zu lernen hat, wie man sehen lernen kann und wie man wiedergeben kann, was man sieht. Durch den Verkehr mit Lenbach würde ihnen auch ein vornehmer Erziehungsfaktor in dem merkwürdigen Charakter dieses Mannes nahe gerückt, von welchem die Aussenwelt nur das Wenigste weiss. Sein grosser Zug kennzeichnet sich in der fast religiös zu nennenden ernsten Liebe, mit der er an seinem Kunstideale hängt. Trotz aller äusseren Erfolge und Ehren hat sich dieses Liebes-Verhältniss nicht gelockert. Die anderen unbedeutenderen und flüchtigeren, welche die Welt so überaus gern von einem Künstler erfahren möchte, haben gerade für sie nicht annähernd die Wichtigkeit und den Werth, wie dieses einzige, dem sie die grossen Lenbach's verdankt. Um dieses zu feiern, könnte, sollte man eine jubiläumswürdige Jahreszahl, z. B. das 25. Jahr seit seiner Niederlassung in München auswählen und ihm an einem Festtage den Fond zu der Versuchsstation überreichen. Er gäbe dafür gern die Chance einer Marmorbüste an einem Platze Münchens, vielleicht auch das vorauszusagende Privileg eines Ehrengrabs auf.

Sie nennen ihn zwar eitel, jene vielen «Sies», welche sich mit den nebensächlichen Eigenschaften Derer, welche sie halb oder gar nicht kennen, beschäftigen, welche so gern vor den Thüren der Grossen kehren und Gassenkehrer werden, sie wissen nicht wie und gewiss nicht warum. Die natürliche Folge von Eitelkeit ist Prahlerei. Mit welcher Bescheidenheit spricht Lenbach von Bismarck! Die allgemeine Neugierde beschäftigt sich seit Jahrzehnten mit der Art der Beziehung des Künstlers zum Reichskanzler. Lenbach selbst erzählte mir eines Tages, da habe er wieder eine ihm überraschend neue Geschichte von der Entstehung seines Verkehrs mit Bismarck gelesen, kein Sterbenswörtchen sei wahr. Auf meine Bemerkung, wie nur die Menschen auf solche Erfindungen kämen, erwiderte er die lustige Geschichte von den drei Malern, einem Engländer, einem Franzosen und einem Deutschen, welche den Auftrag erhalten, ein Kameel zu malen. Der Engländer reiste in die Wüste und malte das Kameel an Ort und Stelle. Der Franzose blieb in Paris und erreichte seinen Zweck im jardin d'acclimatation, aber der Deutsche, er schloss sich in sein Atelier und «schöpfte es aus der Tiefe seines Gemüths». So machen es heute noch Alle, welche über Dinge berichten, von denen sie nie etwas erfahren haben.

Lenbach spricht von Bismarck wie von einer Geistesmacht, deren Superiorität er ermisst, feiert, verehrt. Er hat die Fähigkeit, sich mit einem Manne dieser Grösse auf seinen Denkgebieten zu verstehen und zu verbinden. Der häufige Verkehr mit seiner wiederholten Aussprache, die fortgesetzte vertrauensvolle Beziehung sprechen das hinlänglich aus.

Viele behaupten, Lenbach's Grösse hänge mit dem günstigen Zufall zusammen, dass er zur rechten Zeit geboren, dass er zur Wiedergeburt des deutschen Reichs am Platze war und die Köpfe der Begründer und Träger desselben malen durfte. Es müssten keine mittelmässigen und keine noch minderwerthigeren Bismarck-, Moltke- und Kaiserbilder existiren, um von der Einseitigkeit dieser Behauptung zu überzeugen. Die Wahrheit neigt nach der entgegengesetzten Seite. Selbstverständlich fördert der Vorwurf eines bedeutenden Kopfes insofern, als er dem Maler die Gelegenheit giebt, seine Charakterisirungskunst augenfälliger, energischer, geistreicher zu zeigen, das Interesse des Publikums durch den «magnetischen Stoff» der hervorragenden Persönlichkeit anzuziehen und damit dem künstlerischen Wie eine eingehendere Betrachtung zuzuführen. Aber seine Kunst hängt nicht vom Vorwurf ab; dem höchsten Kunstanspruch sind beispielsweise das ältere Gemälde des Malers Ludwig von Hagn, das neuere Gemälde der Herodias in der neuen Pinakothek und Lenbach's Selbstportrait in der Schack'schen Gallerie in ihrer individuellen Art ebenso vielsagend wie die klassischen Portraits der Granden Deutschlands. Sein Selbstportrait im Hut giebt den messenden, forschenden Blick des Künstlers ausgezeichnet wieder. So sieht er die Menschen an mit dem Augenmass des genialen Zeichners, mit dem Geistesmass des genialen Durchfühlers! Mit diesen vereinten Kräften konnte er Bismarck, Helmholtz, Richard Wagner «treffen».

Gelegentlich des Todes von Helmholtz kam seine gemüthliche Resonanz für grosse Empfindungsweise wieder zum Ausdruck. Als ich das Ende des

genialen Wissenschaftlers beklagte und äusserte, sterben müsse ihm, der die Natur und ihre Gesetze so durchschaute und doch nicht beherrschen konnte, schrecklich gewesen sein, opponirte er im überzeugtesten Tone, im Gegentheil, er glaube, dass Helmholtz mit Begeisterung gestorben sei, befriedigt, so Segenbringendes geleistet, sein Leben zum Nutzen Aller ganz erfüllt zu haben.

Lenbach wird öfters von den überkritischen Fernstehenden nach bruchstückartigen Schilderungen und Aeusserungen geschäftsklug im Verkehr, kokett im Gespräch, unduldsam in der Collegenschaft genannt. Das Alles kann er da und dort einmal scheinen, aber er ist es nicht. Mit seiner grosszügigen Gescheidtheit lernte er spielend schnell das grosse Einmaleins des Lebens. Um das Erlernen des kleinen Einmaleins für den Kleinverkehr der Menschen untereinander versuchen meist nur Jene so viel Gaunerstückchen, welche das grosse nicht kapirten, denn das kleine ist in ihm enthalten. Oder mit dem Satze ausgedrückt, den einst Freiherr von Stein, auch kein schlechter Rechenmeister, an Hardenberg schrieb: «Nur der Idealismus ist praktisch!» Bewahrheitet eine Individualität diesen Satz in der Lebenspraxis, so verdächtigen sie die Kleinen mit Vorliebe der niederen Schlauheit. Sie geben es nicht gerne zu, dass die Genialität auch die Werktagspolitik beherrscht und finden es künstlerischer, wenn der Künstler in einer gewissen Abhängigkeit bleibt. Jeder aber, welcher eine solche durch Ungewandtheit ertragen muss, jammert nach materieller Freiheit.

Franz von Lenbach. Marion Lenbach.

Das, was kokett, geistreichernd an Lenbach erscheinen mag, entspringt seinem originellen Urtheil, das er nicht zurückhält, seinem leichten satyrischen Humor, welcher die Gedanken-Prämissen oft nicht ausspricht und nur den Schluss à jour fasst. Alle die Bonmots, welche man ihm nacherzählt, sind in diesem Zusammenhang aufzunehmen. Er persiflirt die Anderen nicht bösartig, sondern in einem Tone, dem die Milde einer gutartigen Natur nicht abgeht. Macht er doch mit sich selbst keine Ausnahme und antwortete z. B. auf die Frage, wie er seine beiden Häuser zu verbinden gedenke, «mit einer Hypothek». Es ist logisch, dass er mit seiner Intelligenz und seinem scharfen Blick leicht die Karrikatur sieht; dass er sie nicht öfters malt, ist eine Folge seiner Kunstauffassung, die er mit Priesterernst hütet. Nicht umsonst zählt er Oberländer, den Zeichner der «Fliegenden Blätter» zu den ersten Künstlern Münchens, nicht umsonst schätzt er W. Busch als den lustigen Poeten.

Eine Natur mit so viel Unmittelbarkeit hat auch ihre Temperamentsgewitter. Lenbach's Zorn, in dem die Bezeichnungen Rindvieh, Trottel, Kameel nicht selten laut werden, hat etwas vertrauenerweckendes

Aufrichtiges. Er verhallt mit dem Wort. Kein Groll und kein Rachedurst bleiben zurück. Es ist nur das Peitschenknallen eines energischen Führ-Herrn, er möchte Jene, die nach seiner Meinung auf dem Holzweg oder in der Sackgasse sind, damit zurückrufen, aber sie nicht einspannen, nicht unterjochen und nicht schlagen. Er hat selbst ein zu gesundes Freiheitsgefühl, um das der Anderen nicht als berechtigt mitzuempfinden und zu berücksichtigen. Bei ihm verwandelt sich nicht, wie nur zu oft der Begriff « Nächstenliebe » auf dem schwierigen Wege von der Theorie zur Praxis in die That der « Nächstenhiebe ». Lenbach hat für alle Leidenden, Unterdrückten, für die weissen und schwarzen Sklaven Mitgefühl. Er vertheidigt das Recht der Rechtlosen, wo er Gelegenheit findet, und hat eine offene Hand für die Bedürftigen. Es war wohlthuend mit anzusehen, mit welcher Eile und mit welchem Eifer er einer armen Indierin, die mit einem Menagerie-Ensemble als Schlangenbändigerin reiste, ihr Gemälde von ihm, für sie ein Kapital, an den Bahnhof genau zum Abgang ihres Zuges schickte, damit es « der arme Wurm » sicher selbst bekäme. Er ist ein Mensch von Herz. Seine ganze Umgebung steht im Nutzniessungsgenusse dieser Thatsache. Wo er helfen kann, zögert und zählt er nie. Er könnte nicht derart unterstützend handeln, wenn er nicht den Bevorzugten, welche sich den Luxus erlauben können, sich von einem Lenbach malen zu lassen, die rechten Preise stellte. Er ist aber auch in diesem Punkte von einer ganz unberechenbaren Freiheitsliebe. Ist ihm ein Besteller ganz unsympathisch, so besticht und bestimmt ihn kein Gebot. Er weist zurück, er macht hohe Preise, er verschenkt, wie es ihm passt. Er hat den Muth seiner Wahl, seiner Stimmung, wie er den Muth seiner Meinung hat, allerwärts und immer, ohne Concessionen an den Rang oder die Stellung seines Zuhörers. Diese Ehrlichkeit mag ihm gerade die Sympathien und das Vertrauen der Menschen zugeführt haben, vor denen nur allzuoft auch die Künstler Höflinge, Schmeichler, Jasager werden. Sie muss die Lenbach'sche Art wie erfrischende Natur berühren.

Wie witzig, natürlich und schlagfertig er ist, wissen seine Kollegen aus der « Allotria » am besten zu erzählen. In der malerischen historischen Künstlerkneipe verbringt er seine freien Abende beim Tarok, und seine Mitspieler alle gewinnen mehr als Geld. Jedenfalls verlieren sie nie, so anregend ist seine Gesellschaft. Sie hören manches interessante Mal das ganze Arsenal seiner derben Worte, mit denen er kräftig losschlägt, wenn er dem Unverstand der Engherzigkeit, den mittelalterlichen Verurtheilungen des Philistercodex, der Beschränktheit des Egoismus in den allgemeinen Kunstangelegenheiten begegnet. Er spricht bei solchen Gelegenheiten, die nicht selten sind, sein Urtheil so unumschrieben aus, dass er selbst schon erstaunte, bis jetzt ohne Injurienprozess durchgekommen zu sein.

Man frägt sich, wieso dieser Charakter so wurde, und wieso er sich in den steigenden Erfolgen eines freigebigen Geschicks so erhielt.

Sein erstes glückliches Werden hat er dem angeborenen Gefühlszug und dem angeborenen Schönheitssinn zu verdanken. Das waren die zwei grundlegenden Vorbedingungen. Sein Schönheitssinn liess ihn die Harmonie der Dinge sehen und fühlen und zog ihn früh zu den klassischen Vorbildern. Das so erweckte Gefühl rief den innigen Zusammenhang mit dem einmal Erwählten hervor und erzeugte jene impulsive Wärme, welche man in der Jugend gehabt haben muss, um mit den Lebenselementen in schmelzende und schmiedende Berührung zu kommen. Wenn die allmählich eindringende Menschenkenntniss ein brauchbarer, geistvoller Herr und Helfershelfer werden soll, so muss sie von der Pique auf beim Herzen gedient haben. Sie muss demselben bei seinen ersten Schmerzenserfahrungen als Pfleger nahe treten, seine Klagen der Enttäuschung beruhigen, seinen seligen Glauben leise ausreden. Sie muss um das Rechthaben mit ihm streiten, bei allen Erlebnissen beobachtend und lehrend mitgehen und dem Gefühl, diesem Improvisator kat-exochen das Begreifen und Ergreifen der Menschen abgelernt haben. Nur ein starkes Gefühl verträgt sich mit den Lehren der Menschenkenntniss, ohne zu erkalten.

Welche reiche Sturm- und Drangperiode musste ein Lenbach durchmachen, wie musste er geliebt, gelitten und wieder geliebt haben, um die Menschen so zu durchschauen! so zu behandeln! so frei von ihnen zu werden, ohne kalt geworden zu sein! Er hat viel Sonne genossen, das mag seinem Weisheitswein die Blume und das Feuer geben!

So ist er geistesstark geworden und hat dabei trotz aller berechtigten Selbstbejahung weder den Gemeinsinn für die Kleineren wie für das Ganze, noch die Ehrfurcht vor dem Grossen verloren. Darüber wacht sein Herz, denn es ist gut und natürlich geblieben. Aus ihm strömte der Segen, der seine ersten Schritte führte, aus ihm entstand der Drang nach einer beruhigenden Philosophie,

aus seiner Philosophie die grosse Weltanschauung, welche die Menschheit im Ganzen betrachtet und an ihr die Maasse, die Rechte und die Pflichten des Ichs misst, aus ihm kam im organischen Zusammenwirken des inneren Lebens die wahre Bildung, welche Lenbach besitzt, die, trotz der tausend und abertausend Spielarten, die unter diesem Namen künstlich und natürlich gezogen werden, so selten blüht wie die Victoria regia!

Ein Zeichen von der Liebenswürdigkeit seiner Güte ist der täglich zu einer bestimmten Stunde freie Eintritt der Fremden in seine Ateliers und sein zweites Haus. Die Verkleinerer möchten diese Art Gastfreundschaft durch ein Eitelkeitsmotiv verdächtigen. In Wahrheit sind Gemeinsinn und Gebefreude die Beweggründe zu dieser dem Hausherrn oft recht unbequemen Erlaubniss. Eine lachende Frage, warum er nicht, anstatt das Ein und Aus zu genehmigen, das schöne Haus lieber allein bewohne, erwiderte er, es sei doch vernünftiger und mehrversprechend, durch den eigenen Schönheitsbesitz Andere zu erfreuen und günstigen Falles eine Geschmacks-Veredlung anzuregen, als Alles allein zu besitzen und zu verbrauchen.

Lenbach's Besitz ist wirklich eine Anregung und eine Erhebung für den Geschmack. Er umfasst, höchst eigenartig angelegt, zwei Häuser; das längere, welches die Ateliers und die Privatwohnung enthält, steht im rechten Winkel und das zweite befindet sich im Hintergrund des Gartens. Die Façaden sind einfach. Im Inneren der Räume, auf Vorplätzen und Treppen stehen gewählte, plastische Werke der Antike; Decken, Wände und Einrichtung sind von ausgesuchter Schönheit. Ein Nebenraum seiner Ateliers ist in ein pompejanisches Zimmer umgewandelt, an den Wänden bunte Fabelthiere aus dem Meeresgrund in Mosaikbildern, in einer Nische sprudelt ein Quell über ein Muschelbecken in ein Bassin, das mit Muscheln ausgelegt ist, zwischen denen Goldfische schwimmen. In diesem von einer Kuppel überwölbten Märchenwinkel stehen sogar bequeme Stühle . . .

Ein erstes grosses Atelier, mit alten Gemälden und stilvollen Möbeln und Truhen ausgeschmückt, ist gewissermassen der Vorsaal zum eigentlichen Mal-Atelier des Meisters. Da ist sein bildschönes Künstler-Zuhause; in einer Ecke steht ein behagliches Sopha, davor ein Tisch mit Büchern und Bildern. Das ist der Beichtwinkel, in welchem die seelischen Aufnahmen stattfinden. Von ihm aus übersieht man den ganzen Raum. Ein weiches Seitenlicht, das zu geschickt angebrachten Fenstern hereinfällt, umspielt die antiken Büsten, Statuen und Reliefs, die malerischen Gobelins, das mittelalterliche Kruzifix, die Gemälde der modernen und modernsten Männer und Frauen. Heidnische und christliche Kunst und die gemalten Weltkinder der Gegenwart dazwischen, der verbindende Stimmungsakkord »Schön, schön, schön!« klingt wie Musik durch diese Räume. Er steigert sich zu einer festlichen, weihevollen Poesie, wenn Lenbach in einer Arbeitspause sich an das Harmonium setzt. Die hier gebannten Geister werden wach. Da stehen sie rings herum, die Männer des Geistes, die Aristokratinnen der Geburt und der Schönheit aus Rom, Florenz, Neapel, Venedig, London, Athen, Petersburg, Wien, Berlin, München, lauter Siegerinnen, denn sie drangen bis zu Lenbach vor, er malte sie unsterblich und sie nahmen zu diesem Privilegium den Eindruck seiner auserlesenen Persönlichkeit mit fort. Er aber ist durch die ausserordentlichen Begegnungen und Eindrücke jeden Tages ganz mit jenem Lebensstoff angefüllt, welcher das seelische Dynamocentrum verstärkt und das elektrische Licht ausgiebt, mit welchem er die Menschen durchleuchtet. Wenn man fragen dürfte, was man nicht fragen darf, eine Welt voll seelischer Geheimgeschichten käme da an den Tag. Es ist keine Gefahr der Uebertragung vorhanden, Lenbach spricht nur durch seine Kunst. Aber wenn man im Kreise dieser stummen Schönen sitzt, welche alle zur persönlichen Bekanntschaft reizen, unterliegt hie und da der Widerstand der guten Erziehung im Streit mit dem Interesse, man frägt im bescheidensten Tone, «wer ist denn das?» Der Name folgt. Wenn die Betonung nur einigermassen zuthunlich ist, wagt man den zweiten Angriff: «wie ist sie denn im Verkehr?» und dann erfährt man im besten Falle die diskreteste und sparsamste Charakteristik, so gedrängt und treffend wie ein Lenbach'sches Bild. Ein Beispiel: beim Gemälde der Duse war die Erwiderung auf die im Frageton gemachte Bemerkung: «Sie ist nicht hübsch?» . . . «Nein, aber sehr bewohnt!» —

Gegenüber von dem Beichtwinkel befindet sich eine kleine unscheinbare Thüre. Sie führt auf die von den Münchener Bismarcktagen her historische Veranda. Welch' ein Anblick! Nach der Seite hin die Glypthotek, im Vordergrund die Propyläen, Perikles hätte sich den Eindruck griechischer Heimathlichkeit nicht klassischer vor die Thüre bauen können. Auf diesem Aussichtspunkte empfing im Jahre 1892 an lichten Sommerabenden Bismarck als Gast Lenbach's die Huldigungen der

Menge. Es war ein merkwürdiges Bild vor und in diesem Künstlerschloss.

Lenbach hatte mit der grosszügigen Freundlichkeit, die seine Art kennzeichnet, seine Freunde gebeten. Hervorragende, interessante Männer, elegante, schöne Frauen bewegten sich durch die herrlichen, erleuchteten Räume, standen in malerischen Gruppen auf den Freitreppen, welche zum Garten führen, im Mittelpunkt der Veranda sass Bismarck zwischen der Fürstin und der Frau des Hauses; so oft der Kanzler sprach, beleuchtete ihn Schweninger mit der Lampe, damit die mit Fackeln Vorbeiziehenden sein Gesicht sehen konnten. Lenbach ging ab und zu, scherzend, lachend, sorgend, die Freuden eines Medicäers und eines Künstlers geniessend. Ein grosser Zug ging durch das glänzende Ganze, es war weder ein befohlenes noch ein nach einem Programm erledigtes Fest. Es war eines jener immer seltener werdenden Urfeste, welche aus dem Zusammentreffen des Gefühlsimpulses mit der Gelegenheit spontan entspringen. So allein konnte die freudige Gefühlsharmonie entstehen, welche der Welt im Prachtrahmen des Lenbach'schen Heims ein Künstlerleben auf seiner Sonnenhöhe zeigte.

In seiner ganzen Lebensgestaltung und Lebensführung erinnert Lenbach an den Fürsten der Renaissance, Peter Paul Rubens. Die Familientraditionen und die Zeiten, unter welchen die beiden Künstler geboren wurden, sind grundverschieden, ebenso die Grenzen ihres Stoffgebiets, wie die charakteristische Art ihres künstlerischen Schaffens. Aber ihr Aufstieg, ihre Natur, ihr Charakter und ihr Erfolg auf der Höhe haben grosse Aehnlichkeiten. Wie Rubens findet Lenbach bei den alten Italienern seine führenden Ideale, wie Rubens für den Herzog von Gonzaga, so malt Lenbach für den Grafen Schack, wie er bereiste Lenbach Spanien, wie er malte Lenbach die Potentaten seiner Zeit. Wie Rubens sich in seinem Antwerpener Hause ein Denkmal seines auserwählten Geschmacks baute, dasselbe mit Schönheitsschätze füllten und als Sehenswürdigkeit Jedem öffnen liess, so hält es Lenbach mit seinem Künstlerschlosse in München. Wie Rubens verkehrt Lenbach mit allen Grössen seiner Zeit, erwählt sich auserlesene Geister zum nächsten Umgang und nimmt an dem geistigen Leben seiner Gegenwart vollen mitdenkenden Antheil. Die Altersphase, in welcher Rubens politisch-diplomatisch mitlenkte und Sendbotenreisen zwischen den Staaten übernahm, steht noch nicht in Lenbach's Kalender.

Der Vergleich fiele wahrscheinlich an diesem Punkte auseinander. Lenbach's künstlerische Concentration hat schon eine Rückwirkung auf seinen Charakter ausgeübt. Der Zweck müsste ihm heilig sein, für den er eine Kräftezersplitterung wagen würde, zu deren Voraussicht er nicht das bestätigende Beispiel von Rubens nöthig hat!

Die interessante Parallele zwischen dem Leben dieser beiden Malerfürsten liesse sich auf viele weitere Details ausdehnen. Sie sei hiermit auf einen Berührungspunkt «auf der Höhe» beschränkt.

Als Rubens mit dem englischen Gesandten im Haag, einem Kunstfreund und Sammler, über den Eintausch von Antiquitäten gegen einige Ruben'sche Gemälde verhandelte, antwortete Rubens auf ein ihm zu niedrig scheinendes Tauschgebot, so gering könne er seine Bilder unmöglich anschlagen, er sei kein Prinz, er lebe von seiner Hände Arbeit.

Die Erwiderung des Sir Dudley Carleton, welche in ihrem Vollinhalt auf Lenbach stimmt, gelte als illustrative Schlussvignette dieses Versuches, das Lebensbild des grössten Portraitmalers Deutschlands zu skizziren:

«Und so stimme ich in jeder Hinsicht mit dem «Inhalt Ihrer zwei lieben Briefe überein, ausgenommen, «dass ich Ihre Verneinung, kein Fürst zu sein, nicht «unterschreiben kann. Denn ich halte Sie für den «Fürsten der Maler und der Gentlemen!»





Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Se. Majestät Kaiser Wilhelm I.





Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Se. Durchlaucht Fürst von Hohenlohe.

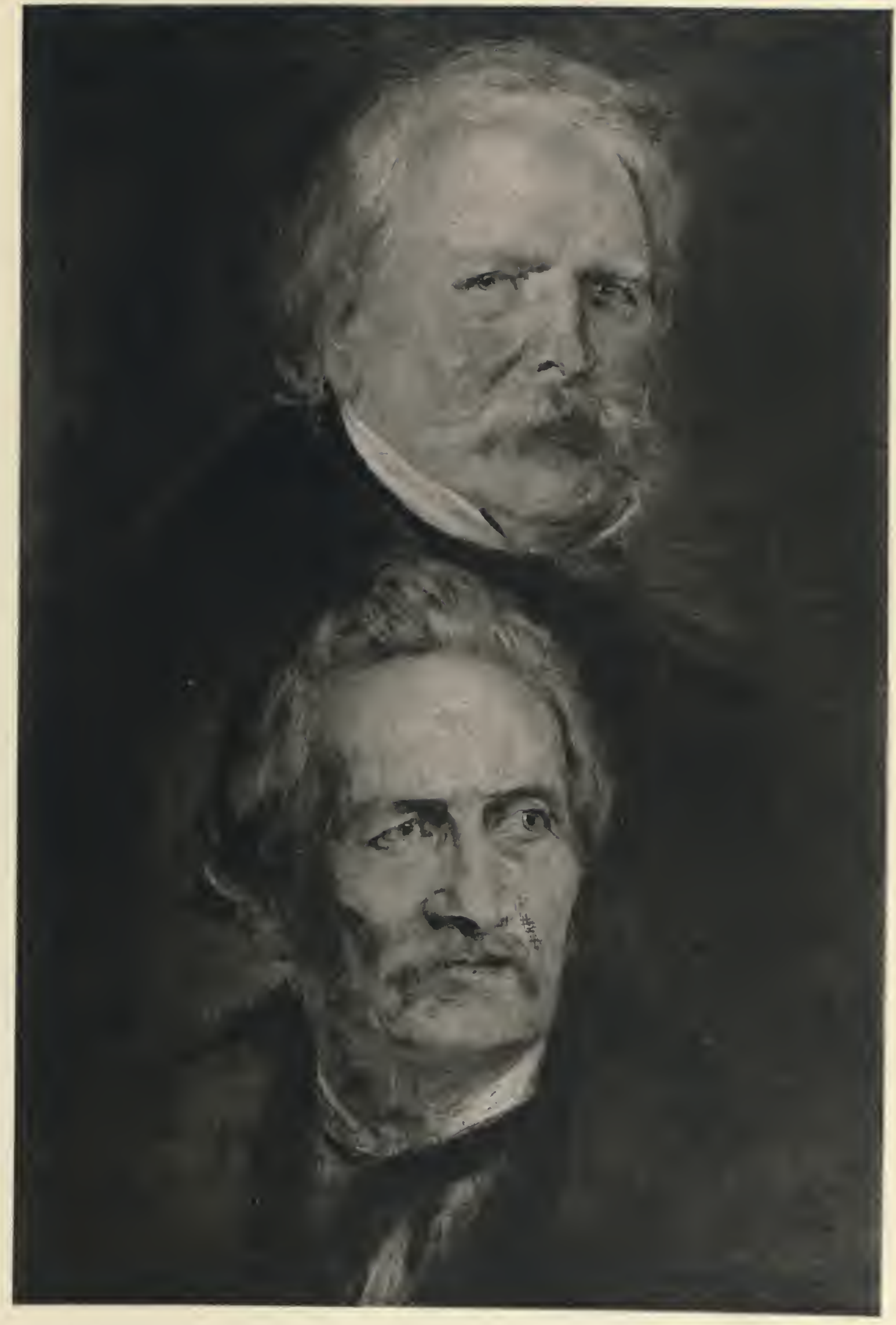




Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hermann Lingg.





Franz von Lenbach pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Gottfried Semper und Moritz Schwind.





Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Portrait des Fräulein S.





Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Portrait der Frau E. K.





Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Charlotte, Erbprinzessin von Meiningen.





Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Portrait des Fräulein von H.





Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait der Frau von J. H. mit Tochter.





Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait der Frau Baronin H.





Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Alice Barbi (Baronin Woff in St. Petersburg).





Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Lady de Grey.





Franz von Lenbach pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait der Frau R.





Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Portrait der Frau L.



